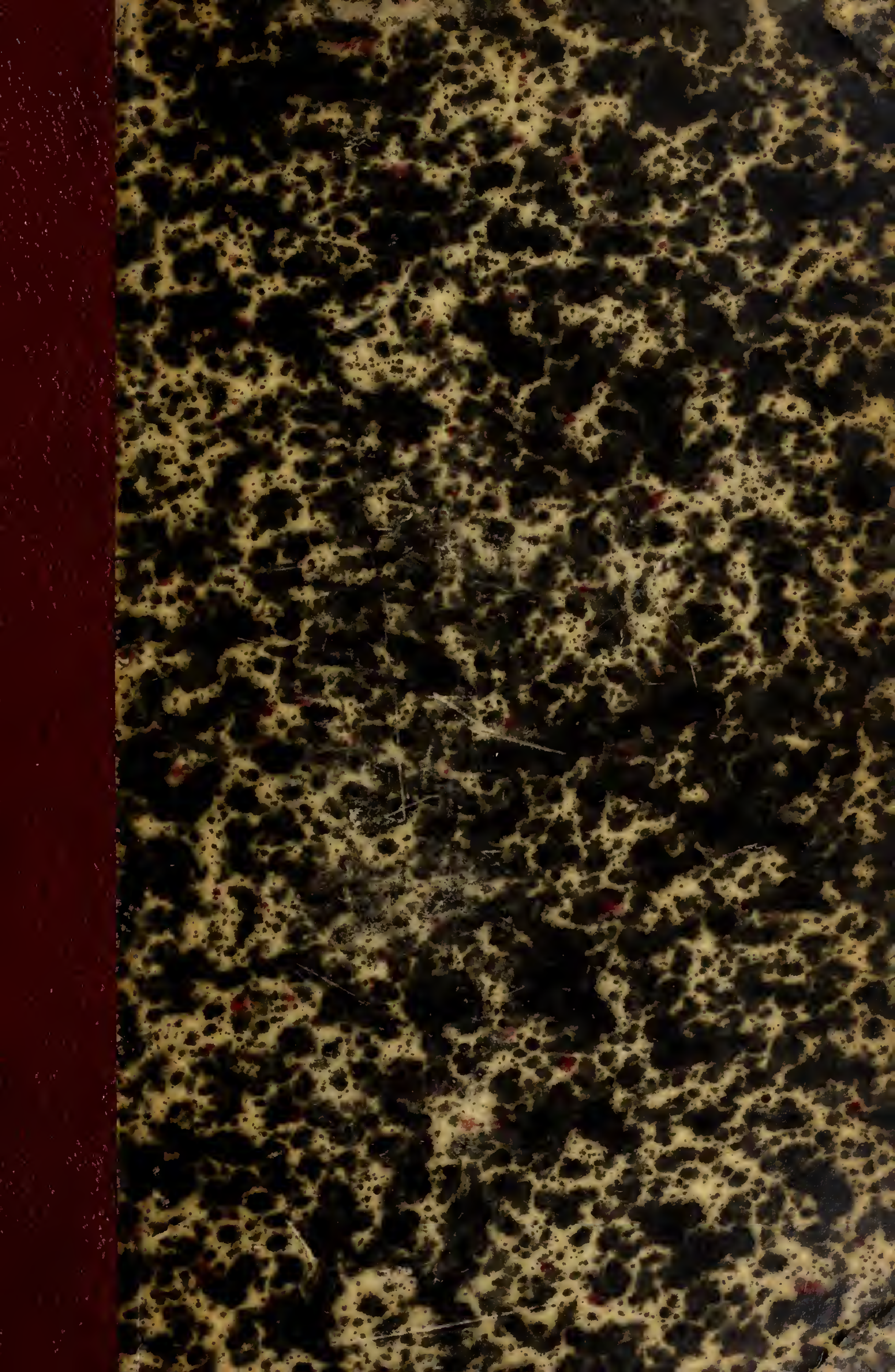
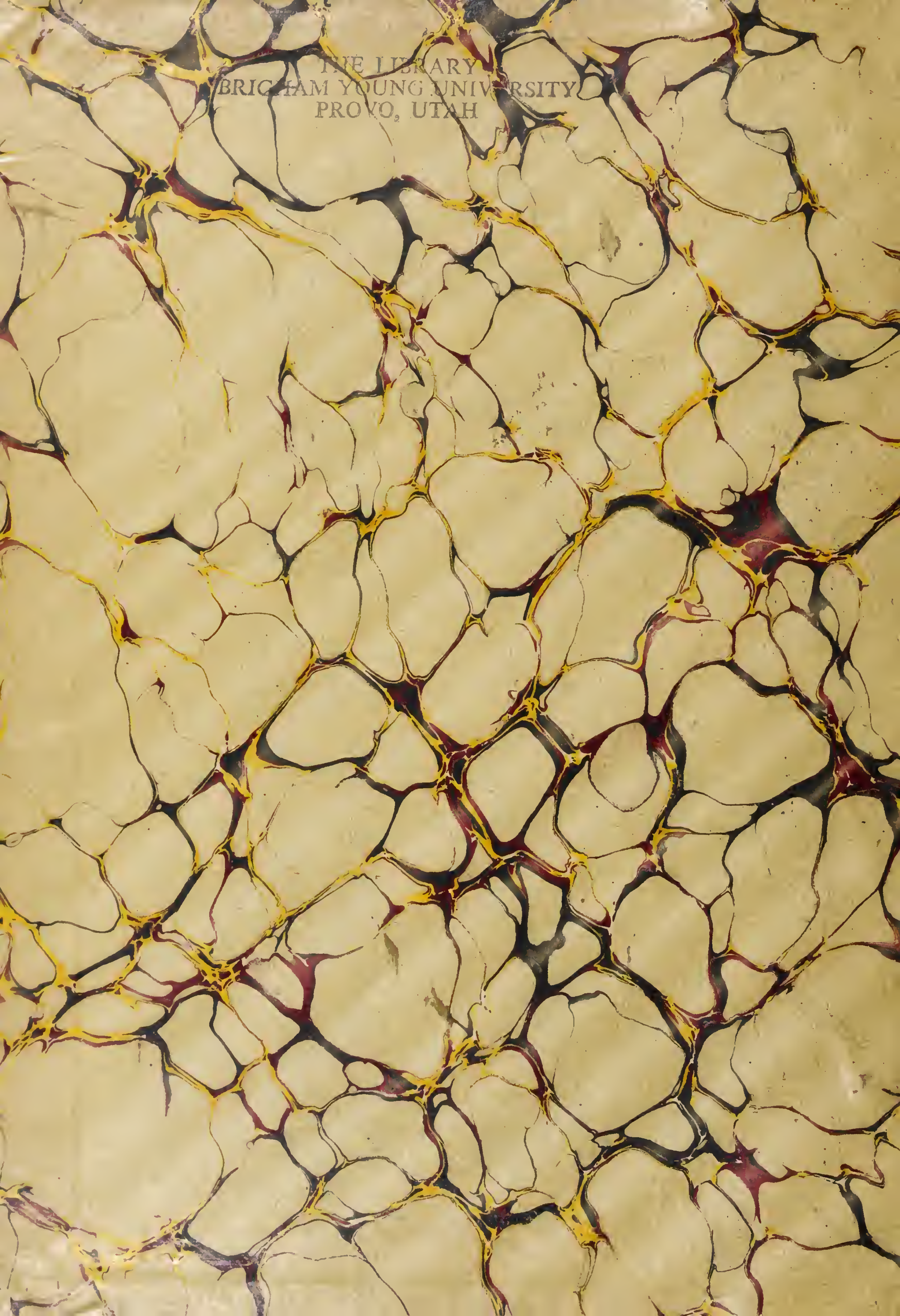
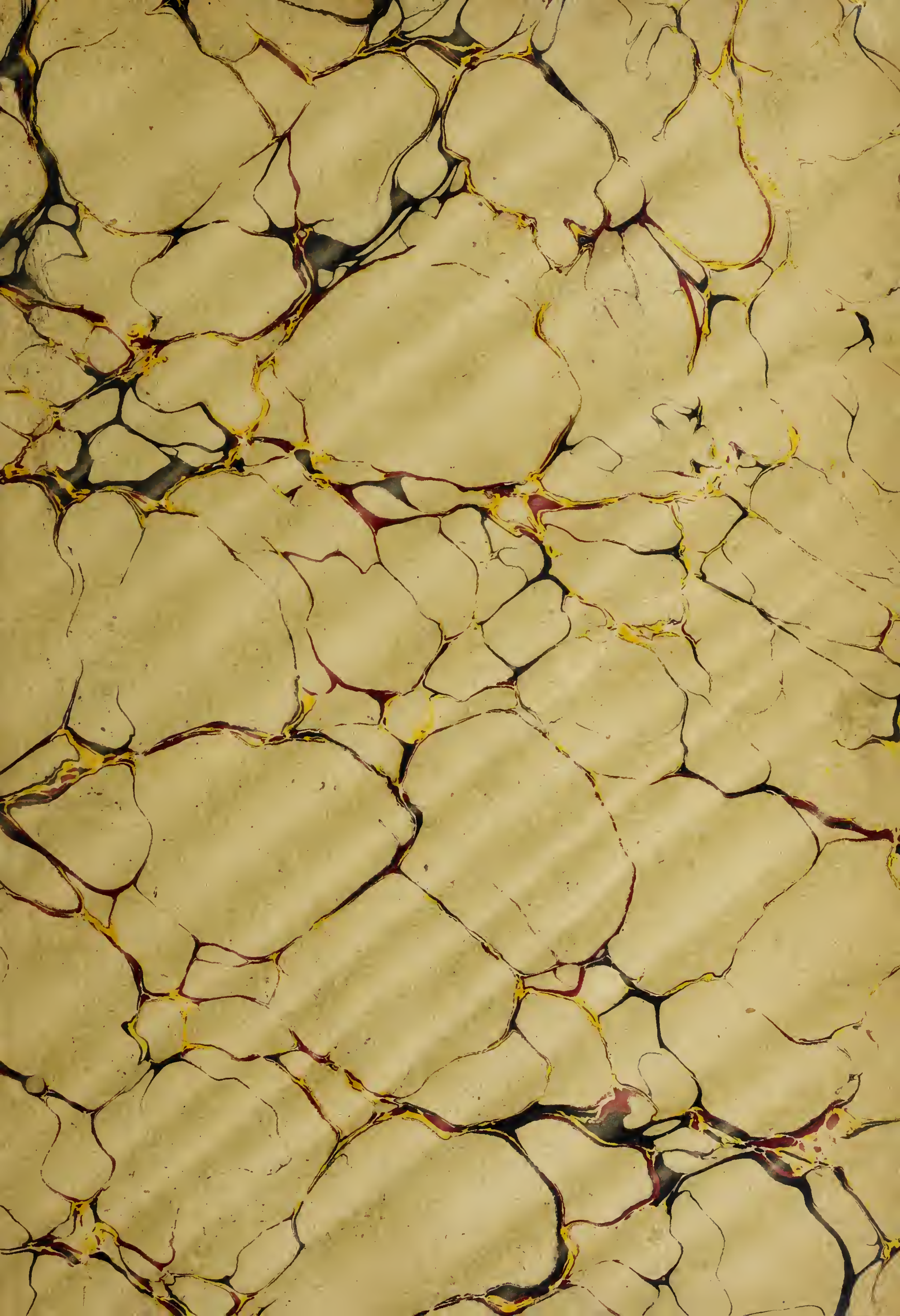






Arthur Pope

6 Buckingham Place
Cambridge.
1911.

HISTOIRE DE L'ART

TOME QUATRIÈME

PREMIÈRE PARTIE

ONT COLLABORÉ AU TOME QUATRIÈME :

Émile Bertaux, ancien membre de l'École française de Rome, professeur à l'Université de Lyon.

Cte Paul Durrieu, membre de l'Institut, Conservateur honoraire au Musée du Louvre.

Jean de Foville, sous-bibliothécaire au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale.

Conrad de Mandach, docteur de l'Université de Paris.

André Michel, Conservateur aux Musées nationaux, professeur à l'École du Louvre.

André Pératé, ancien membre de l'École française de Rome, Conservateur adjoint du Musée de Versailles.

Marcel Reymond.

Paul Vitry, docteur ès lettres, Conservateur adjoint au Musée du Louvre.

63700. — Imprimerie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

HISTOIRE DE L'ART

DEPUIS LES PREMIERS TEMPS CHRÉTIENS JUSQU'À NOS JOURS

Publiée sous la direction de

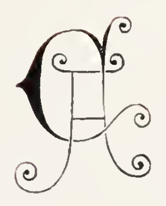
ANDRÉ MICHEL

Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'École du Louvre

TOME IV

La Renaissance

PREMIÈRE PARTIE



LIBRAIRIE ARMAND COLIN

PARIS, 5, RUE DE MÉZIÈRES

1909

AVERTISSEMENT

Avant de suivre dans les différentes écoles européennes l'expansion de la Renaissance, et d'étudier comment, sous quelles influences et dans quelle mesure elle s'assimilèrent et amalgamèrent à leur propre fonds héréditaire d'abord la grammaire ornementale, puis tout le répertoire des motifs et des formes que l'Italie avait empruntés aux monuments gréco-romains exhumés de la terre ancestrale, il nous a paru nécessaire d'achever d'abord l'histoire de cette Renaissance classique dans son pays d'origine. C'est donc à la Renaissance en Italie que sera consacrée tout entière la Première Partie de notre Tome IV. On y verra sous l'action de quels événements et de quelles idées elle y devint, de florentine et platonicienne, romaine et pontificale. Du jour où les Papes, si gravement menacés à plusieurs reprises dans leur autorité spirituelle et temporelle, eurent relevé le siège de Pierre et voulurent être, selon le mot d'un ambassadeur vénitien à propos de Jules II, *signori e maestri del giuoco del mondo*, Rome — dont un humaniste du *Quattrocento*, Poggio Bracciolini, avait déploré la décrépitude dans son opuscule *De fortunae varietate urbis Romae* — retrouva son antique splendeur et devint la capitale non seulement de la papauté mais de l'art européen.

Les grands artistes, appelés par les pontifes, y reprirent, mais en les adaptant à des besoins singulièrement élargis, à un programme plus grandiose, à un milieu plus imposant, les thèmes inventés par les Brunelleschi et les Leo Battista Alberti; en même temps que l'architecture, le style de la sculpture et de la peinture se transforma et s'amplifia; « l'art classique » moderne se constitua. Les architectes

moins soucieux de la distribution logique des éléments constitutifs de l'édifice que de la belle ordonnance des façades, cherchèrent dans le maniement des masses architecturales, dans la science des proportions, dans la combinaison des « ordres », des effets nouveaux de grandeur et de beauté plastiques. Ils reprirent avec une ferveur superstitieuse l'étude de Vitruve, qui fut leur Aristote et leur Platon, un bréviaire dont le sens ne leur resta pas toujours très clair. Raphaël, quand il fut pour un temps chargé de la direction générale des travaux de Saint-Pierre, le fit traduire à son usage : « Je voudrais retrouver les belles formes des édifices antiques, écrivait-il à Castiglione... Vitruve me donne beaucoup de lumière, sans cependant me suffire. »

Les sculpteurs demandèrent à l'étude des statues exhumées dans les dernières années du XVe siècle ou au début du XVIe (le *Torse du Belvédère*, l'*Apollon*, le *Laocoon*, etc., etc.) et considérées alors comme la plus sublime expression de tout l'art antique, « le fini, la grâce souveraine » que Vasari reprochait aux maîtres du Quattrocento de n'avoir pas atteints ; ils dépouillèrent la manière « *alquanto dura e crudetta* » des primitifs, pour un modelé plus souple et plus large, un choix de formes plus pleines et plus « rondes ». Les peintres, regardant d'un œil moins curieux et moins facilement amusé le vaste monde, renoncèrent aux compositions morcelées et anecdotiques, aux « particularités » savoureuses dont s'étaient enchantés leurs prédécesseurs ; ils acquirent la science d'une composition plus réfléchie, plus pondérée, plus harmonieuse, la discipline de l'unité. Le costume particularisé fit place à la noble draperie ; le décor familier, géographique et pittoresque, aux grandes simplifications généralisées dans le temps et l'espace ; les figures individuelles, aux « types » idéalisés. En toutes choses, le particulier, l'accident, s'effacent ou s'atténuent dans l'élargissement d'un style plus abstrait, d'une composition plus savante et plus synthétique.

C'est à Rome que cette esthétique nouvelle s'élabora ; c'est vers la Ville éternelle, capitale de ce nouveau catholicisme de l'art dont la propagande allait gagner le monde, que s'acheminèrent de l'autre côté des monts les artistes, accourus en écoliers dociles, avides d'apprendre la langue nouvelle de la beauté, qu'ils croyaient à jamais

fixée. On crut alors en effet, pour la première fois, semble-t-il, que l'Idéal était définitivement atteint, que l'imitation et l'admiration pourraient remplacer désormais l'invention créatrice; — l'Italie devint l'institutrice des nations au moment même où elle épuisait, en quelques fleurs splendides et violentes, la suprême poussée de sa sève féconde. C'est de Rome que la Renaissance rayonna vraiment sur le monde; c'est à Rome que les professeurs d'esthétique et les académies naissantes, dont nous verrons plus tard le rôle, allèrent chercher leurs principes et former leur pédagogie.

Dans la Seconde Partie de ce Tome IV, nous reprendrons où nous l'avions laissée, c'est-à-dire à la fin des temps « gothiques », l'histoire de l'art en dehors de l'Italie et d'abord dans l'Europe méridionale, en France et en Espagne. Nous y étudierons par quelles transitions, inégalement graduées dans chaque pays, se fit sentir et s'exerça l'influence italienne; quelles résistances, plus ou moins tenaces et irréductibles, elle y rencontra; quelles « combinaisons », quelles accommodations elle suscita, et les effets de sa victoire, plus ou moins éphémère. Dans la Conclusion, qui n'a pu trouver place au volume précédent, nous reprendrons et discuterons les définitions et thèses contradictoires qui ont été successivement émises sur cette Renaissance dont nous allons voir le triomphe, bientôt suivi de l'inévitable déclin.

A. M.

LIVRE XI

LA RENAISSANCE EN ITALIE

CHAPITRE PREMIER

L'ARCHITECTURE ITALIENNE DU XVIE SIÈCLE[1]

I. — PREMIÈRES ANNÉES DU SIÈCLE. L'APOGÉE DE LA RENAISSANCE

Au début du xvie siècle de grands événements politiques modifient l'état social de l'Italie et par suite agissent sur l'évolution de ses arts. Les invasions des armées françaises, les luttes, les bouleversements qui en résultent, sont la cause première qui donna à l'art italien du xvie siècle un caractère différent de celui du xve. La première conséquence de ces guerres fut l'abaissement de la puissance florentine. La chute des Médicis, les révolutions qui épuisent la glorieuse cité, font tomber de ses mains le sceptre de l'art; elle cesse d'être ce qu'elle avait été pendant deux siècles, le centre, le cœur de l'Italie. Mais si Florence n'est plus dans des conditions favorables pour créer chez elle de grandes œuvres d'art, ce sont des Florentins qui vont continuer à diriger le mouvement artistique dans toutes les grandes villes d'Italie qui se disputent à l'envi la gloire de les posséder. Michel-Ange règne à Rome, comme Léonard à Milan et Sansovino à Venise. A ce moment, Rome, par l'importance exceptionnelle qu'elle doit au pouvoir toujours grandissant de la papauté, prend la place de Florence et c'est elle qui désormais va donner sa direction à l'art italien tout entier.

Nous avons montré précédemment comment, au xve siècle, l'influence antique fut en quelque sorte superficielle, plaquant son décor sur des édifices de conception purement chrétienne et médiévale. A Rome, cette influence va prendre rapidement plus d'importance, car cette ville était

1. Par M. Marcel Reymond.

pour l'antiquité un champ d'étude bien autrement fécond que Florence. Les architectes florentins, en dehors des quelques rapides voyages qu'ils avaient pu faire à Rome, n'avaient eu pour s'instruire que les rares exemples qu'ils trouvaient à Florence, au Baptistère et dans quelques fragments décoratifs. A Rome, c'était pour ainsi dire l'antiquité tout entière qui allait se révéler à leurs yeux.

L'amour de l'antiquité toutefois n'entraîna jamais les artistes à une imitation servile des monuments romains : l'art ne cessa pas de rester l'image de son époque : c'est toujours le christianisme qui demande des églises, ce sont les grands seigneurs qui veulent des palais. Seulement dans la conception de ces églises et de ces palais, l'esprit classique prend une place prépondérante : la recherche d'un effet purement esthétique, l'amour de la symétrie et des bonnes proportions, l'étude de la meilleure manière d'utiliser les ordres antiques, tout cela passe avant l'adaptation logique de l'édifice à son but, et va quelquefois jusqu'à la faire oublier.

La beauté du plan, l'ordonnance générale de la composition devenant la préoccupation essentielle, l'architecte ne veut plus les dissimuler, ni même rien ajouter qui puisse en diminuer l'effet, et c'est ainsi qu'il est conduit à se désintéresser des formes décoratives qui avaient été prédominantes dans l'âge précédent. Les maîtres dont il s'inspirera sont, non plus les fins et délicats décorateurs du temps de Laurent le Magnifique, mais ceux du début du XVe siècle, les grands et puissants génies, tels que Brunelleschi, le constructeur du Dôme de Florence, Alberti, l'auteur des nefs de Saint-André de Mantoue, et l'architecte inconnu de la Cour du Palais de Venise à Rome[1].

Si le milieu romain était particulièrement favorable au développement de la Renaissance de l'art antique, la Papauté devait être d'autant plus sympathique à cet art qu'elle y trouvait les formes mêmes qui pouvaient servir le mieux à l'expression de ses idées de grandeur et de puissance. L'art de la Rome des Césars était bien l'art qui convenait à la Rome des Papes. Par l'expression de cette idée de puissance que Florence n'avait pas connue, Rome allait donner au mouvement de la Renaissance un caractère nouveau. Ce qu'elle allait désirer tout d'abord, ce n'étaient pas quelques gracieuses chapelles pour le palais d'un prince, non pas même une cathédrale pour la ville, mais une cathédrale pour toute la chrétienté.

L'utilisation des formes antiques pour des édifices modernes présentait, il est vrai, bien des difficultés. L'architecture grecque avait été conçue pour des monuments de faible hauteur, où prédominaient les lignes horizontales, et en l'imitant il fallut la transformer; il fallut avoir

1. Nous avons parlé de cette Cour dans le précédent volume, mais nous nous sommes réservé de reproduire ici cette œuvre qui est le véritable point de départ de l'architecture romaine du XVIe siècle.

recours à des combinaisons nouvelles pour adapter les ordres grecs, les colonnes, l'entablement, le fronton, aux formes ascendantes des nefs et des façades de l'église chrétienne. C'est dans ces tentatives que les maîtres de la Renaissance montrèrent leur originalité; il faut étudier leur art, non pas seulement dans la manière dont ils comprennent et imitent les formes de l'antiquité, mais encore et tout autant dans les changements qu'ils leur font subir lorsque, mis en présence d'une église chrétienne, de l'église telle que le Moyen Age l'avait faite, ils veulent la remanier à l'antique, en la drapant dans le manteau romain.



Phot. Moscioni.

Fig. 1. — Cour du Palais de Venise, à Rome.

Il y avait dans cette tentative un grave danger auquel ils ne sont pas toujours parvenus à se soustraire. Dans toutes les manifestations de la Renaissance, que ce soit dans les arts ou dans les lettres, le même phénomène se produisit; il y eut un certain désaccord entre la forme et la pensée. En se servant des formes antiques pour exprimer des pensées nouvelles, on pouvait être entraîné à oublier que la principale beauté de la forme est dans ses facultés expressives et que son vrai rôle est d'être au service de la pensée. Les hommes du XVI[e] siècle, étaient tellement fascinés par leur amour de l'antiquité qu'ils ne virent pas comme nous le voyons aujourd'hui l'illogisme de certaines de leurs tentatives.

Néanmoins et malgré tout, on peut dire que la Renaissance eut le grand mérite de faire connaître à l'humanité les plus belles formes créées par les civilisations antiques et de mettre entre les mains des artistes modernes un art qui, quoique remontant à deux mille ans, était apte encore à se prêter à des combinaisons nouvelles.

La Renaissance a atteint son apogée au début du XVI[e] siècle sous le pontificat de Jules II. A ce moment, dans les œuvres de Bramante, nous voyons prédominer les recherches constructives, les effets de puissance et la pureté des formes architecturales. Après la mort de Jules II, les mêmes idées règnent dans l'art, tout en subissant quelques modifications par suite de l'avènement sur le trône pontifical d'un membre de la famille des Médicis qui, pour un moment, allie à la puissance romaine la grâce

florentine. Le luxe du décor, la richesse ornementale, disent les idées heureuses du pontificat de Léon X, qui fut à Rome le pendant de ce qu'avait été à Florence le gouvernement de Laurent le Magnifique.

Le sac de Rome, de 1527, en dispersant toute la brillante école constituée par Bramante et Raphaël, marque la fin de l'âge d'or de la Renaissance, prépare un art nouveau et annonce le règne du Baroque.

CHRONOLOGIE DES ARCHITECTES DU XVIe SIÈCLE

Ventura Vittoni	1442-1520	San Michele	1484-1559
Bramante	1444-1514	A. da San Gallo le Jeune	1485-1546
Giuliano da San Gallo	1445-1515	Jacopo Sansovino	1486-1570
Amadeo	1447-1522	Jules Romain	1492-1546
Baccio Pintelli	1450-1492	Pirro Ligorio	? -1580
Ant. Rizzo	1450- ?	Vignole	1507-1573
L. da Vinci	1451-1519	Palladio	1508-1580
Fra Giocondo	1455-1514	Leone Leoni	1509-1590
A. da San Gallo le Vieux	1455-1534	Vasari	1511-1574
Cronaca	1457-1508	Ammanati	1511-1572
Falconetto	1458-1534	G. Alessi	1512-1572
Andrea Sansovino	1460-1529	Pellegrino Pellegrini	1522-1592
Baccio d'Agnolo	1462-1543	Mascherino	1530-1610
Andrea Riccio	1470-1532	Buontalenti	1536-1608
Michel-Ange	1474-1564	Giacomo della Porta	1541-1604
Girolamo Genga	1476-1551	Olivieri	1541-1599
Peruzzi	1481-1537	Dom. Fontana	1543-1607
Raphaël	1483-1520	Martino Lunghi le vieux	? ?

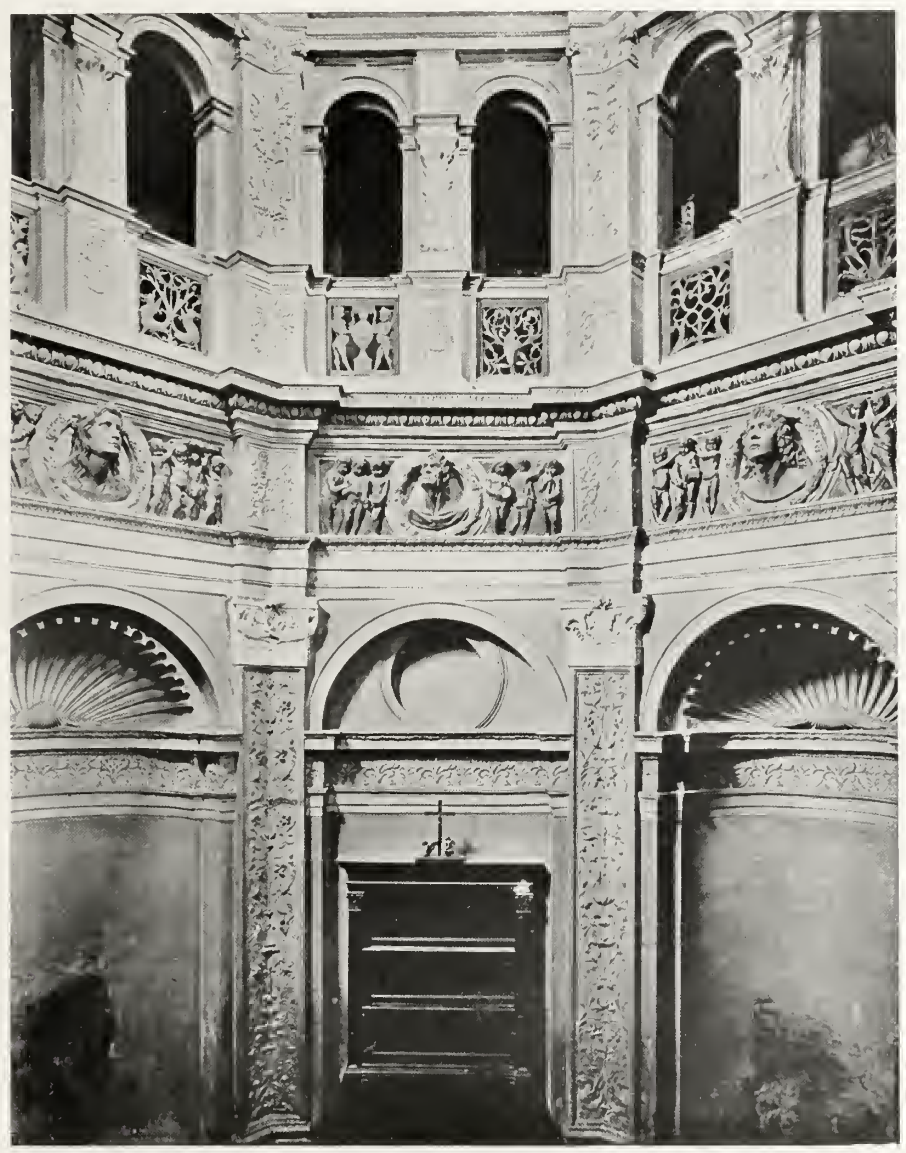
L'Art à Rome.

Les églises de la fin du xve siècle. — Avant d'étudier l'art romain sous Jules II et sous Léon X, avant d'aborder la grande réforme dont Bramante fut le principal ouvrier, il nous faut jeter un rapide regard sur les débuts de la Renaissance à Rome à la fin du xve siècle.

Les églises de *Sainte-Marie-du-Peuple* (1477) et de *Saint-Augustin* (1478), malgré les formes de style Renaissance qui commencent à y apparaître, sont encore essentiellement des églises gothiques, par la grande hauteur de leurs nefs, par leurs voûtes d'arête portées par des piliers cruciformes et épaulées par des arcs-boutants, par le plan en croix latine et par la disposition intérieure de trois nefs bordées de chapelles. L'intérieur de Saint-Augustin, quoique fort repeint, est encore architecturalement très intact. Sainte-Marie-du-Peuple a été remaniée par le Bernin, mais il est facile de faire abstraction par la pensée des statues et des ornements dont il a décoré les transepts et les arcs latéraux de la nef, pour retrouver l'aspect

primitif de cette église qui est une des œuvres les plus charmantes de l'architecture à Rome.

Dans les façades de ces deux églises, les formes de la Renaissance se montrent plus apparentes que dans les intérieurs. La façade de Sainte-



Phot. Alinari.

Fig. 2. — Sacristie de Sainte-Marie près Saint-Satyre, à Milan.

Marie-du-Peuple, plus simple, de style plus fin que celle de Saint-Augustin, qui est un peu lourde et embarrassée, est, malgré quelques remaniements subis au XVIIe siècle (raccord des nefs par les frontons rompus et les guirlandes, terminaison du grand fronton par la balustrade et les candélabres) un excellent type de l'art des élèves de Brunelleschi. Ce sont des

surfaces lisses, des portes très simples surmontées de frontons, et, comme division des murs, des pilastres à faible saillie.

Ces façades ont d'autant plus d'intérêt pour nous que les façades du xve siècle sont extrêmement rares : elles nous montrent que la Renaissance adopte le même type général que l'Italie avait toujours employé, la façade moulée sur les nefs de la basilique, type que nous voyons se répéter depuis San Miniato jusqu'à Sainte-Marie-Nouvelle, et dont les façades gothiques elles-mêmes ne s'étaient pas éloignées très profondément. Mais, une fois dépouillées des ornements polychromes dont le Moyen Age les avait animées, les façades italiennes nous paraissent bien pauvres et froides. Ce fut un des grands désirs, un des grands embarras, un des grands échecs de la Renaissance que la composition des façades d'églises; seul, le xviie siècle résoudra le problème lorsque ses architectes, avec leur fougue, leur auront rendu le brillant, le mouvement et la vie.

Au même type que Sainte-Marie-du-Peuple et que Saint-Augustin, appartiennent toutes les églises qui se construisent à Rome à la fin du xve siècle, l'Anima, Sainte-Marie-de-la-Paix, Saint-Pierre in Montorio, et Saint-Georges-des-Espagnols, remarquable par ses trois belles portes.

C'est à ce moment, en 1499, dans les dernières années du pontificat d'Alexandre VI, que Bramante vient à Rome. Pendant près de trente ans, il avait travaillé à Milan et construit de nombreuses et importantes œuvres, dont quelques détails se retrouveront dans celles qu'il créera plus tard à Rome, mais qui néanmoins ne font pas encore prévoir la profonde révolution qui fera de lui le maître en qui s'incarne, dans sa forme la plus parfaite, le style de la Renaissance. A Milan, tout en conservant la finesse florentine qu'il tenait de son premier maître Luciano de Laurana, il se montre, comme tous les artistes de son âge, un passionné décorateur. Il est particulièrement élégant et distingué dans le décor extérieur de la vieille petite église de Saint-Satyre, plus brillant encore dans la sacristie de Sainte-Marie près Saint-Satyre qui, quoique un peu trop haute pour sa longueur et un peu trop encombrée, est, au point de vue de la finesse des formes décoratives, le chef-d'œuvre du maître, et représente un style auquel il renoncera absolument lorsque, à Rome, il cherchera un nouvel idéal dans la sobriété de l'art classique.

Mais il est quelque chose que nous trouvons à Milan et qu'il conservera toujours, c'est le style qu'il tient d'Alberti : le Temple des Malatesta et Saint-André de Mantoue sont à la base de l'éducation de Bramante. Au Temple de Rimini il prend ce type des grands arcs triomphaux, cette forme colossale dont il se sert pour la façade de l'église d'Abbiate Grasso, avant de l'employer pour la grande Loge du Belvédère. A Saint-André il emprunte le motif de la grande nef en berceau qu'il emploiera à Saint-Pierre, après l'avoir essayé à Sainte-Marie près Saint-Satyre, et c'est

encore dans les œuvres d'Alberti qu'il trouve l'idée des grandes coupoles de Sainte-Marie-des-Grâces et de Saint-Pierre.

Bramante est remarquable par son aptitude à unir les formes les plus variées et à transformer sa manière. Il a été élevé à Urbino, dans une ville où il n'y avait pas de traditions artistiques, à un moment où un prince crée un brillant centre d'art, d'une façon un peu factice, en appelant des maîtres appartenant aux écoles les plus diverses. La position d'Urbino, au cœur de l'Italie, en rapport avec le nord de l'Europe et l'Orient, devait faire de cette ville un milieu tout à fait cosmopolite. Il ne faut pas s'étonner qu'on y ait vu naître les deux plus grands éclectiques de l'Italie, ceux qui, à un moment donné, résumèrent en eux toutes les conquêtes du passé : Bramante et Raphaël.



Phot. Alinari.

Fig. 5. — Le Tempietto de Saint-Pierre in Montorio, à Rome.

A Rome, Bramante, en voulant renouveler son art et créer des œuvres plus classiques que celles de Milan, ne montre pas tout d'abord une science égale à celle des grands Florentins. Son *Cloître de Sainte-Marie-de-la-Paix* (1504) est si hésitant dans certains de ses détails, par exemple dans la forme des hauts piédestaux, dans le médiocre dessin des pilastres et des chapiteaux, qu'on est porté à croire que ses élèves plus que lui-même sont responsables de ces faiblesses. La manière dont il place une colonne sur le milieu d'un arc n'est pas, comme on le dit souvent, une nouveauté de sa part, mais l'imitation d'une forme que nous trouvons antérieurement chez les maîtres du nord de l'Italie, par exemple à la Basilique de Padoue et au Palais Bevilacqua de Bologne.

Le *Chœur de Sainte-Marie-du-Peuple* est d'une architecture très simple et semble encore avoir été conçu par Bramante avec ses idées milanaises, c'est-à-dire avec des préférences décoratives. La voûte en calotte a été peinte d'une façon ravissante par le Pinturicchio ; et ce système de voûtes basses fut employé plus tard, même pour couvrir les grands espaces de la croisée du transept, lorsque la décoration peinte s'empara à nouveau de toutes les parties des églises. On peut signaler aussi dans ce chœur les fenêtres à trois divisions dont la centrale, plus haute que les autres, se termine en plein cintre. Il n'y a pas là encore de formes classiques, mais un souvenir de l'art septentrional.

Le *Tempietto* de Saint-Pierre in Montorio (1502) est d'un autre intérêt au point de vue historique. Bramante nous dit ici, non pas seulement qu'il veut se servir des formes de l'architecture classique pour les adapter à des édifices modernes, mais qu'il veut copier les édifices de l'antiquité dans leur plan et leur élévation. Il se propose de refaire un temple antique, et le fait seul d'avoir tenté une telle entreprise a suffi à assurer à son œuvre un prodigieux succès.

La même raison explique le triomphe du *Bacchus* de Michel-Ange. Aujourd'hui la critique mieux avisée comprend la faiblesse de ces froides imitations et ne saurait plus les regarder avec le même enthousiasme. Le Tempietto de Bramante n'est qu'une curiosité archéologique, qui n'eut pas d'imitateurs. Ici, plus encore qu'au Cloître de Sainte-Marie-de-la-Paix, Bramante n'a eu que de médiocres collaborateurs. Les petits ornements, vases, calices, clefs, tiares, qui décorent les métopes sont d'un pauvre dessin et d'une très faible exécution. Pour connaître la vraie grandeur de Bramante, il faut attendre Saint-Pierre.

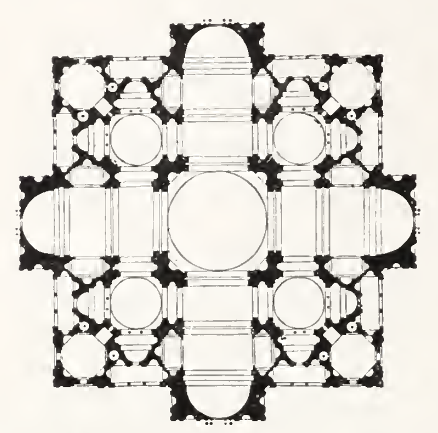


Fig. 4. — Plan de Saint-Pierre de Rome. Premier projet de Bramante.

Saint-Pierre. — La construction de *Saint-Pierre* a été le fait capital de l'architecture italienne au xvie siècle. Cette église, à laquelle on a travaillé pendant plus de cent ans et à laquelle ont collaboré les plus grands architectes de l'Italie, peut nous dire à elle seule toute l'histoire de ce siècle.

En 1452, Alberti avait été chargé par Nicolas V de reconstruire Saint-Pierre; mais, après avoir démoli les parties postérieures de l'ancienne basilique et avoir jeté les fondements d'une nouvelle abside, on s'était arrêté, et, pendant près d'un demi-siècle, on n'avait plus rien fait. Jules II n'avait pas songé tout d'abord à reprendre cette construction : il s'était laissé séduire par le projet d'édifier son tombeau, et G. da San Gallo avait proposé de construire à Saint-Pierre même, dans l'espace devenu libre entre l'autel et l'abside d'Alberti, une somptueuse chapelle au centre de laquelle devait trôner le gigantesque monument rêvé par Michel-Ange. C'est de cette première idée que Jules II s'achemine au projet de reprendre la construction de l'église tout entière. Pour cela il fait appel aux plus éminents architectes; il crée une espèce de concours, et ce sont les projets de Bramante qui sont acceptés. Ce fut comme une surprise : G. da San Gallo, l'ami du pape, son architecte favori, est évincé, et c'est un autre artiste, un

étranger sans grands appuis à Rome, n'y ayant encore fait aucune grande œuvre, qui triomphe.

A mon sens, si Bramante l'emporte sur ses rivaux, ce n'est pas parce qu'il avait une connaissance plus grande du style classique : (sur ce point, il était bien loin d'avoir, quand il arriva de Milan, l'étendue de savoir des purs Florentins, et en particulier d'un Giuliano da San Gallo); c'est parce que, pour ce projet que le pape veut colossal, il apporte des moyens de construction que les Florentins de la Renais-



Phot. Alinari.

Fig. 5. — Intérieur de Saint-Pierre de Rome.

sance ne connaissent plus; c'est, à vrai dire, parce qu'il a hérité des grandes traditions des écoles du Moyen Age, qui s'étaient maintenues plus vivantes dans les pays du Nord où il avait fait son éducation artistique. La caractéristique du plan de Bramante, c'est l'utilisation des poussées latérales, c'est l'éparpillement des supports et leur étonnante légèreté. S'il adopte un plan pareil, c'est parce qu'il connaît San Vitale de Ravenne; c'est surtout parce qu'il a vu à Milan une des plus savantes constructions des derniers temps de l'Empire romain, l'église de San Lorenzo, ancienne salle de bains, où il trouvait le plus admirable modèle pour dresser une coupole et couvrir, sans encombrement, un vaste espace. Son plan pour Saint-Pierre présente des analogies frappantes avec celui de San Lorenzo, qui est une construction inscrite dans un carré, ayant

au centre une grande coupole portée par des piliers, et quatre tours de soutien aux angles du carré.

Par l'ordonnance de son œuvre, par les dispositions architecturales, par les proportions gardées entre la grande coupole et les coupoles secondaires qui l'accompagnent et la font valoir, par l'alternance des pleins et des vides, par le judicieux emploi des formes de l'art antique, la finesse et l'élégance des détails, la recherche d'intéressants effets de perspective, Bramante créait un art nouveau, et semblait devoir surpasser tout ce qui avait été fait avant lui.

Bramante est mort huit ans à peine après avoir commencé son œuvre, et dans ce temple qu'on mit un siècle à construire il reste peu de chose des murailles qu'il a maçonnées. Il n'avait élevé que les quatre piliers et les grands arcs destinés à soutenir la coupole. Nous ne pouvons même pas dire avec certitude si les piliers actuels sont, comme le pense M. de Geymüller, exactement ceux de Bramante, ou s'ils ne sont pas plutôt le résultat des travaux faits ultérieurement par San Gallo et Michel-Ange. M. de Geymüller a tenté, par des reconstitutions très ingénieuses, de retrouver la pensée de Bramante, en donnant deux coupes qui nous font connaître ses projets successifs. Il suppose une dernière manière de Bramante, dans laquelle, à la fin de sa vie, il aurait très profondément modifié son premier plan, pour en adopter un plus conforme à celui qui a été exécuté. Bramante lui-même aurait renoncé à la charmante complication de son œuvre, il l'aurait simplifiée, en lui donnant plus de force et un aspect plus imposant, substituant l'ordre colossal aux ordres superposés, et surtout en remplaçant les piliers légers de ses premiers projets par d'énormes piliers assez semblables aux piliers actuels.

Les mêmes incertitudes règnent au sujet des projets de Bramante pour le décor de son monument. Il est probable qu'il ne pensait pas à faire usage de revêtements de marbre ou qu'il ne devait les employer que très exceptionnellement. Le type général de sa décoration devait être celui que nous voyons encore dans les parties avoisinant la coupole, c'est-à-dire une peinture grise à deux tons, assez voisins l'un de l'autre, ayant pour but essentiel, comme dans les œuvres de Brunelleschi, de distinguer nettement les murs des saillies architecturales. Les revêtements de marbre que l'on a successivement ajoutés à Saint-Pierre ne sont pas dignes de grands éloges. Les plus anciens, ceux que l'on voit dans les transepts, sont d'un art trop menu, trop haché, et ne font qu'affaiblir l'effet des grandes surfaces. Quant aux ornements de la grande nef, qui datent du XVII[e] siècle, ils ont été conçus plus brillamment en vue de riches effets décoratifs, mais ils contrastent trop violemment avec la grandiose simplicité de l'art de Bramante et de Michel-Ange.

Malgré toutes nos incertitudes sur les plans de Bramante, malgré

le peu qui subsiste de ses constructions, il faut dire que Saint-Pierre est son œuvre. S'il ne reste que peu de chose de ses murailles, il reste sa pensée, cette pensée qui avait osé rêver le plus prodigieux tour de force de l'architecture de tous les temps : prendre le Panthéon, prendre l'énorme coupole de 45 mètres et la dresser dans les airs, sur quatre hauts piliers qui la soutiennent comme des arcs triomphaux. Les dimensions de la coupole et des nefs sont restées telles qu'il les avait projetées. Plus tard on modifia son œuvre dans bien des parties, tantôt en bien, le plus souvent en mal, mais l'essentiel est de lui; c'est lui qui a mis dans ce monument son âme surhumaine.

Sur les désirs de Bramante, et pour que son plan fût fidèlement respecté, on choisit pour lui succéder Raphaël, le plus scrupuleux héritier de sa doctrine, et, comme Raphaël n'était pas à proprement parler un architecte ou plutôt n'était pas un constructeur, on lui adjoignit les deux plus grands maîtres qui vivaient alors en Italie, G. da San Gallo et Fra Giocondo. Chose singulière, le premier acte de cette commission d'architectes fut la discussion du projet de Bramante et la recherche de dispositions nouvelles. On veut changer le plan de Bramante, parce qu'on commence à se rendre compte que ce n'est pas le plan d'une église. Lorsque G. da San Gallo concevait à Saint-Pierre une chapelle à croix grecque pour recevoir en son milieu la Tombe de Jules II, il agissait logiquement. Quatre nefs égales sont ce qui convient le mieux pour faire voir de toutes parts un monument placé à leur centre; mais quatre nefs égales, surtout quand elles sont de grandes dimensions, comme dans l'œuvre de Bramante, ne peuvent convenir à une église. On ne saurait où y mettre l'autel, on ne saurait où y faire les cérémonies religieuses, et, quelque système que l'on adopte, la moitié, les trois quarts de l'espace, ne sont pas utilisés.

En jugeant Sainte-Marie-de-Carignan, à Gênes, qui est une imitation du Saint-Pierre de Bramante, le *Cicerone* fait les réflexions suivantes, qui eussent été aussi équitablement placées en parlant de Saint-Pierre lui-même : « C'est une œuvre de pur enthousiasme pour les formes architecturales; et l'édifice serait aussi bien approprié à toute autre destination idéale qu'au service divin ». Voilà la vérité, le projet de Bramante n'était pas subordonné à des nécessités de pratique religieuse; son œuvre est, non une église, mais un monument idéal, un monument de triomphe, destiné à dire la grandeur de la Papauté et de l'Église.

La discussion des modifications à apporter au plan de Bramante fut une première cause d'arrêt dans les travaux; il y en eut une seconde. Les quatre piliers construits par Bramante, soit qu'ils fussent trop faibles ou construits trop hâtivement, soit qu'il leur manquât la contrebutée des piliers latéraux, se fendirent, et l'on put craindre que l'œuvre tout entière

du grand maître ne fût compromise. Peut-être s'alarma-t-on à tort; quoi qu'il en soit, de longues années furent consacrées à reprendre les travaux en sous-œuvre, à refaire les fondations et à renforcer les piliers. Ce fut l'œuvre ingrate des successeurs de Bramante, celle de Raphaël, celle surtout d'A. da San Gallo le jeune, qui était un admirable constructeur et qui, par ses travaux, rendit possible la construction de la coupole, et en assura la durée. Nous verrons plus loin comment les travaux furent repris sous le Pontificat de Paul III et terminés par Michel-Ange.

Phot. Alinari.

Fig. 6. — Santa Maria della Consolazione, à Todi.

Autres églises du début du xvie siècle. — Sous l'influence de *Saint-Pierre*, les architectes du début du xvie siècle semblent pour un instant accorder toutes leurs préférences au type des constructions centrales. *Notre-Dame-de Lorette* à Rome (1506), dont la partie inférieure est l'œuvre d'A. da San Gallo le jeune, est, par sa sobriété architecturale, par la finesse de son décor, par la délicate disposition des niches et des pilastres qui rappelle la Sacristie de San Spirito de G. da San Gallo, un charmant spécimen d'un art de transition qui a encore toute la grâce florentine.

Dans la région romaine, à Todi et à Montepulciano, nous trouvons les plus beaux exemples des constructions centrales de cette époque. A la *Consolazione de Todi*, faite en 1508, par Cola da Caprarola, c'est le même goût, la même sobre décoration à l'aide de fins pilastres. La coupole est accompagnée de quatre demi-coupoles et l'ensemble forme comme une croix grecque; mais ce mot trop fréquemment employé est impropre; les bras sont trop courts pour mériter le nom de nef : l'église n'est qu'une grande coupole quadrilobée. C'est la suite, le développement des constructions de Brunelleschi, à San Lorenzo et à la chapelle Pazzi, et de la Madone delle Carceri de G. da San Gallo. On remarquera à l'intérieur l'intéressante disposition des pilastres qui, malgré les entablements marquant la division des étages, semblent ne faire qu'un et montent comme une fusée de la base jusqu'à la clef de voûte. Il y a là quelque chose que les

purs classiques n'aiment pas, qui est comme une tradition de l'art gothique, et qui me semble un effort très heureux pour accompagner l'élancement de la coupole et grandir toutes les lignes ascendantes. A l'extérieur, l'ornementation par de fins pilastres superposés est un des plus irréprochables décors de pourtour d'une église.

Un peu plus tard, en 1518, sur le même plan d'une coupole quadrilobée, avec cette différence que les quatre lobes, un peu plus allongés, sont carrés au lieu d'être arrondis, et que la partie correspondant au chœur est plus développée, A. da San Gallo le vieux construit la *Madone de San Biagio* à Montepulciano, mettant, pour réaliser la même conception, au lieu de la finesse et de la légèreté que l'on trouve à la Consolazione de Todi, la rude énergie d'un talent tout romanisé. A l'intérieur, ce sont des pilastres flanqués de colonnes engagées qui supportent un robuste entablement. Jamais personne, peut-être, sauf Palladio à la basilique de Vicence, n'a employé le style dorique avec un si juste sentiment des effets grandioses qu'il peut produire.



Phot. Alinari.

FIG. 7. — Intérieur de Santa Maria della Consolazione, à Todi.

La façade, très simple, est d'un excellent goût architectural. Au rez-de-chaussée, une seule porte s'ouvre dans le mur nu que bordent des pilastres ; au-dessus, on trouve, ce qui est comme la note de tout l'édifice, un énorme entablement dorique. Au premier étage, en imitation de la chapelle Pazzi, la sévérité du mur est adoucie par un décor de grands rectangles au milieu desquels s'ouvre une fenêtre. Cette façade se répète sur trois côtés de l'édifice, et c'est là une conséquence fâcheuse de la symétrie du plan à croix grecque; le même inconvénient apparaît plus gravement encore à la Consolazione de Todi, où la forme ronde adoptée pour les bras supprime toute façade ; de même, à Saint-Pierre, Bramante avait été amené à prévoir quatre façades identiques. San Gallo comprend que cette disposition ne convient pas à une église, aussi la corrige-t-il d'une façon très habile : il donne une importance spéciale à l'une des façades, en l'accompagnant de deux clochers qui s'unissent à elle et mettent sur l'entrée de l'église la majesté qui lui convient.

A Rome, une seule façade date du premier quart du XVI[e] siècle, c'est la façade de *Santa Maria dell' Anima*, faite vers 1510. Par la finesse de ses pilastres et de ses corniches, elle rappelle le style de G. da San Gallo, à qui on peut l'attribuer avec assez de vraisemblance. Les portes seraient une œuvre un peu plus tardive de Peruzzi. Par sa terminaison horizontale cette façade est comme l'annonce de celle que Michel-Ange projettera plus tard pour San Lorenzo de Florence.

Les clochers de la Renaissance sont rares et aucun n'est d'une très



Phot. Alinari.

Fig. 8. — Vue intérieure de la Madone de San Biagio, à Montepulciano.

grande beauté; cela tient à ce que le style de la Renaissance était trop massif pour s'adapter à un genre d'édifice qui veut surtout de la légèreté. Le premier clocher fait en style Renaissance est celui de *San Spirito in Sassia*. Les fenêtres sont encore géminées selon l'ancien style, mais déjà des pilastres sont placés aux angles et au milieu du clocher, enfermant chacun un double étage de fenêtres. Dans le clocher de *Santa Maria della Quercia*, à Viterbe, nous trouvons plus de science dans le dessin des pilastres, des chapiteaux et de l'entablement, mais, selon la logique évolution de la Renaissance, les formes se sont alourdies ; des niches et des fenêtres étroites se sont substituées aux élégantes fenêtres de San Spirito. Au clocher de la *Madone de San Biagio*, la Renaissance est dans son libre épanouissement, sous la main un peu lourde de San Gallo : pas d'ouver-

tures, sauf à l'étage supérieur, de simples niches en fait de décor, un luxe de corniches un peu trop saillantes, des pilastres flanqués de demi-colonnes; tout concourt à exprimer l'idée de puissance qui plaisait aux artistes du XVIe siècle.

Sous Léon X, on commença à renoncer aux églises en croix grecque, pour revenir aux formes de construction en croix latine. C'est Léon X qui commande l'église de *Saint-Jean-des-Florentins* à Jacopo Sansovino, en 1519. L'église ne fut pas achevée par Sansovino, la construction en ayant été très ralentie en raison des difficultés occasionnées par le voisinage du Tibre. Après lui Antonio da San Gallo eut une grande part dans les travaux; beaucoup plus tard, G. della Porta construisit la coupole, Maderne le chœur, et Galilei, en 1725 seulement, la façade. Mais l'église, dans sa partie inférieure, jusqu'à la naissance des voûtes, appartient aux premières constructions de Sansovino et d'Ant. da San Gallo et nous offre le plus joli modèle des églises construites à Rome dans le premier quart du siècle.



Phot. Alinari.

FIG. 9. — Madone de San Biagio, à Montepulciano.

Du même type que Saint-Jean-des-Florentins et de même époque est la *Madonna dell' Orto*, où l'on reconnaît encore très nettement l'œuvre de Jules Romain sous le décor dont le XVIIIe siècle l'a fleurie.

Ces deux églises, qui ont des voûtes en berceau, sont encore à trois nefs, et il faut le remarquer, car, au XVIe siècle, dans cette architecture de la Renaissance qui renonce aux voûtes fractionnées pour rechercher les voûtes en berceau, on n'aime pas faire retomber ces voûtes sur des colonnes ou des piliers légers et l'on s'achemine très rapidement vers le type des églises à une seule nef.

L'église de *Sainte-Marie-de-Montserrat*, cette église des Espagnols qu'Alexandre VI avait fait commencer par Antonio da San Gallo le Vieux, ne date sans doute dans sa forme actuelle que de la reprise des travaux faite en 1526 par Antonio da San Gallo le Jeune. Elle nous montre déjà, avec sa nef unique, le type qui dorénavant va prédominer à Rome.

La *Santa Casa* de Lorette est une œuvre d'un genre tout spécial: c'est

un revêtement pour abriter la Maison de la Vierge. Cette construction si charmante, si brillamment décorée, fut commencée par Bramante, mais il est probable qu'elle ne reçut son caractère définitif que lors des travaux faits par Andrea Sansovino. L'œuvre en tout cas est de pur esprit florentin, dans la manière de Giuliano da San Gallo.

Tout le désir de richesse et d'élégance du pontificat de Léon X, nous le trouvons réalisé à la *Chapelle Chigi*, à Sainte-Marie-du-Peuple (1512). Cette chapelle est tout entière l'œuvre de Raphaël qui, non seulement en a dressé les plans, mais qui a tracé les profils si fins de toutes les formes architecturales et qui a donné les dessins pour toutes les parties accessoires, peintures, mosaïques et sculptures. Toute en marbres de couleur, décorée depuis le sol jusqu'au sommet de la voûte, elle est un exemple pour ainsi dire unique de la décoration à cette époque, et elle nous montre ce qu'elle pouvait être lorsqu'un grand artiste comme Raphaël travaillait pour un riche financier tel que Agostino Chigi. Raphaël, qui était avant tout un peintre, a été, plus que Bramante son maître, épris des joies de la couleur. La chapelle Chigi est un enchantement au point de vue décoratif : partout, ce sont des peintures, des mosaïques, des porphyres et des marbres de couleur qui soulignent tous les détails de l'architecture. Dans toutes ses œuvres, Raphaël nous apparaît sous cet aspect de coloriste, et nous verrons plus tard quelles merveilles il a créées dans ses constructions civiles, aux Loges, à la Villa Madame et au Palais de l'Aquila.



Phot. Moscioni.

Fig. 10. — Détail de la Chapelle Chigi à Sainte-Marie-du-Peuple, Rome.

Les Palais. — A Rome, dans cette ville qui était redevenue le séjour du souverain Pontife et de ces cardinaux qui égalaient en puissance les rois de la terre, ce sont des palais, tout autant et plus encore que des églises, que l'on va construire. C'est le Vatican auquel on ne cesse de travailler et où l'on prépare le gigantesque monument que Bramante devait

achever. C'est le Palais de Saint-Marc que le pape Paul II avait commencé alors qu'il n'était encore que cardinal. C'est surtout ce palais que construit le cardinal Riario, neveu de Sixte IV, palais qui plus tard sera occupé par la Chancellerie. Le *Palais de la Chancellerie*, commencé en 1486, peut être considéré comme la plus grande manifestation de l'art à Rome à la fin du xve siècle, comme la plus représentative du palais d'un grand seigneur à l'aurore du xvie siècle. C'est toujours la forteresse, la grande masse simple, telle que nous la voyons à Florence, au Palais Pitti, au Palais des Médicis et au Palais Stozzi; mais par quelques légers ornements, par des fenêtres finement décorées, par d'heureuses dispositions de pilastres, l'architecte, reprenant le motif d'Alberti au Palais Rucellai, cherche à mettre un sourire sur la sombre muraille de pierre. Sans doute, on peut dire que sur ces robustes masses le décor est trop gracile et trop à fleur de surface, mais néanmoins l'effet est charmant, et le Palais de la Chancellerie reste un modèle que personne n'a surpassé. Dans la cour intérieure, dont les arcades sont portées par des colonnes, l'architecte reprend les motifs de Brunelleschi et de Michelozzo et leur donne une plus grande beauté en les superposant.



Phot. Alinari.

FIG. 11. — Cour du Palais de la Chancellerie, à Rome.

Dans la façade conservée très intacte, deux parties toutefois n'appartiennent pas à l'époque première des travaux, ce sont les deux portes, dont l'une, celle qui conduit à l'église San Damaso, est de Vignole et dont l'autre, celle du palais, plus tardive, fut faite par Fontana.

On a cru longtemps que le Palais de la Chancellerie était de Bramante, et la plupart des historiens, pour caractériser le style de ce maître, l'étudient dans ce palais; mais les beaux travaux de M. Gnoli, que personne n'a encore réfutés, semblent bien avoir démontré que Bramante n'en fut pas l'auteur. Il n'était pas à Rome, en 1486, lorsque le palais fut commencé, et l'hypothèse qu'il aurait envoyé un dessin de Milan est difficilement justifiable, car il n'y avait alors aucune raison pour qu'à Rome on fît appel à Bramante; et d'ailleurs si Bramante avait été chargé d'un travail aussi considérable à Rome, il est probable qu'il n'aurait pas pu se dispenser de venir s'installer dans cette ville. D'autre part, ce palais

n'a que des rapports très lointains avec ses œuvres certaines, soit avec celles qu'il avait faites précédemment à Milan, soit avec celles qu'il fit plus tard à Rome. Enfin aucun document ne lui attribue ce palais. Le seul texte que l'on cite est un passage de Vasari, et ce texte, au lieu de dire que Bramante est l'auteur du palais, semble plutôt affirmer tout le contraire, puisqu'il dit simplement que Bramante a travaillé à son achèvement en compagnie d'autres architectes.

Si les cardinaux construisent de telles demeures, quel monument allait pouvoir convenir à la papauté? Ici, c'est Bramante qui apparaît et qui crée au Vatican le palais que rêvait la grandeur d'un Jules II. Continuant les constructions commencées par les papes depuis un demi-siècle, Bramante entreprend de relier le palais de Nicolas V au Belvédère d'Innocent VIII et d'enserrer en deux corps de bâtiments le long espace de trois cents mètres qui les séparait (agissant comme on le fit plus tard à Paris en reliant le Louvre aux Tuileries). Très habilement, par une double suite d'escaliers, il rachète la pente de la vallée et termine son œuvre par la niche gigantesque du Belvédère.



Phot. Moscioni.

Fig. 12. — Niche du Belvédère, au Vatican.

Et l'œuvre ainsi faite était particulièrement expressive. Cette niche, ce colosse, c'était vraiment un trône pour le maître du monde; mais il y avait une erreur dans cette conception. A quoi pouvait servir cette longue cour de trois cents mètres? à donner des fêtes, des carrousels; et il semble en effet qu'elle n'ait jamais été utilisée autrement : une gravure d'Étienne Dupeyrac représente un tournoi qui y fut donné en 1565. Mais les papes ont autre chose à faire que de donner des tournois, et ils ne tardent pas à comprendre l'inutilité de cette cour somptueuse, qu'ils défigurent par la construction de deux grands corps de bâtiments, destinés à servir de bibliothèque et de musée.

Aux papes, à ces souverains spirituels, ce qu'il faut, c'est une église : c'est là leur salle de fêtes, leur salon de réception, leur Versailles. S'ils doivent recevoir le monde et lui parler, ce n'est pas dans un jardin, mais dans une cathédrale, devant le tombeau du chef des Apôtres. Saint-Pierre

et la grande place qui le précède, plus que la cour du Belvédère, étaient le lieu prédestiné pour accueillir les peuples venant voir et entendre le chef de l'Église.

En étudiant le Vatican, non plus au point de vue de sa conception rationnelle, mais au point de vue de ses formes architecturales il faut penser que si Bramante avait eu le temps d'exécuter ses projets, il eût créé, dans ce palais comme à Saint-Pierre, la plus belle œuvre de la Renaissance, unissant ces deux sentiments, qui peut-être ne se trouvèrent jamais réunis au même degré, la grâce et la puissance. Plus que tout autre, il savait ordonner des masses gigantesques et les rendre légères et charmantes[1]. La force, nous la voyons dans la grande arcade du Belvédère, et la grâce dans toutes les dispositions du palais, particulièrement dans cet admirable *Cortile de San Damaso*, avec ses trois étages ouverts, dans ces *Loges* qu'il ne put terminer lui-même, mais dont le plan fut respecté par son élève chéri, Raphaël. Les *Loges*, par la légèreté de la construction, la finesse des détails, l'incomparable beauté du décor, sont le type le plus parfait d'un art et d'une époque, de l'art de la Renaissance au temps de Léon X, d'un art qui ne régna que pendant de courts instants, lorsqu'un Médicis transporta sur le trône de saint Pierre la joie florentine.



Phot. Alinari.
Fig. 15. — Les Loges de Raphaël, au Vatican.

Au même goût fin et délicat appartient la *Villa Madame* (1516), que fait construire sur le Monte Mario le cardinal Jules de Médicis. Il a connu le charme des élégantes villas florentines et ne veut pas d'un grave palais dans les rues de la ville ; ce qu'il lui faut, c'est une demeure de fêtes, au milieu des fleurs et des jardins. Et pour satisfaire à ses désirs il a Raphaël, le maître le mieux fait pour ajouter tous les sourires de l'art aux sourires de la nature. Cette villa n'est plus qu'une ruine ; mais, d'après

1. Il ne faut pas oublier que primitivement les arcades du rez-de-chaussée avoisinant la grande niche étaient ouvertes, et que ce rez-de-chaussée constituait un portique : dans sa forme actuelle cette architecture est peu compréhensible.

les reconstitutions qu'en a faites M. de Geymüller, il est permis de dire qu'elle a été, non seulement la première en date des grandes maisons de plaisance, mais la plus belle. Aujourd'hui, elle retient surtout notre attention par l'admirable décor qui couvre les voûtes et les murailles du vestibule d'entrée. Raphaël et ses élèves y ont prodigué toutes les ressources de leur génie, marquant, si c'est possible, un pas de plus, un progrès, sur la décoration des Loges.

C'est aussi une villa que construit le banquier Chigi, mais dans la ville même. A côté de la Villa Madame, qui est le type des grandes villas se développant au milieu de vastes espaces, la *Farnésine* (1509) représente le type idéal de la maison de plaisance à l'intérieur d'une ville, au milieu de petits jardins, dans un cadre étroit permettant d'admirer toute la finesse de ses formes. Peruzzi l'a construite et, comme Raphaël, il a su, avec la pierre, faire une œuvre délicieuse de grâce et de poésie. C'est une de ces créations parfaites qui satisfont pleinement l'esprit. Comme le Palais Pitti de Brunelleschi, fait pour dire la puissance, elle est également expressive, car elle est toute faite pour dire le plaisir. Ici, tout ce qui pouvait être un trait de force a disparu : les murs lisses ont remplacé les bossages ; les sombres murailles florentines se sont ouvertes, et d'accueillantes loggias s'offrent au visiteur. Comme décor, des formes très légères, de fins pilastres séparant les fenêtres, des graffiti aujourd'hui disparus qui couvraient les murs, et, au sommet, une large frise toute décorée de délicates ciselures. L'intérieur, avec le grand salon que Peruzzi a peint lui-même, avec les peintures du Sodoma au premier étage, et la grande Loge d'entrée où Raphaël a dit l'histoire de Psyché, est un des lieux les plus divins qui aient été habités par les hommes.

A côté des grandes demeures princières, il est intéressant d'étudier les habitations plus modestes, et, ici encore, l'architecture de la Renaissance se montre fertile en combinaisons, se servant des formes antiques pour créer de nouveaux motifs de construction et de décor. Le palais que Bramante se construisit pour lui-même, et qui devint plus tard la maison de Raphaël, nous montre le premier emploi de colonnes engagées pour séparer les fenêtres. Cette disposition, qui se retrouve à Rome dans le *Palais Cafarelli Vidoni* (1510), construit par Raphaël, et, à Florence, dans le *Palais Ugocioni* (1550), se développera plus tard à Venise avec une incomparable beauté dans les œuvres de Sanmicheli, de Sansovino et de Palladio. Le maintien par Bramante des bossages au rez-de-chaussée eut aussi pendant longtemps de nombreux imitateurs.

Le *Palais Massimo*, construit par Peruzzi, est surtout remarquable par la décoration du vestibule, de la cour, de l'escalier et des salons intérieurs, où le maître a mis toute la marque de son esprit fait de grâce et de distinction.

Dans le *Palais dell' Aquila*, aujourd'hui détruit, mais que nous connaissons par des dessins, Raphaël, réagissant contre l'école des purs architectes, s'écartant des enseignements de son maître Bramante, montre son tempérament de décorateur en cherchant à orner la façade, non de formes architecturales, mais de décorations sculptées. C'était un trait de génie, c'était, au milieu de la sévère école des néo-romains, l'âme italienne qui retrouvait son sourire. Nous verrons plus tard comment cette idée pleine de promesses a fait naître les plus ravissantes villas romaines, telles que la Villa Pia, la Villa Mattei et la Villa Médicis.



Phot. Moscioni.

Fig. 14. — Vestibule d'entrée de la Villa Madame, à Rome.

La *Villa Impériale* de Pesaro tient une grande place dans l'histoire de la Renaissance. Construite, en 1530, par Girolamo Genga, pour François-Marie de la Rovere, duc d'Urbino, neveu de Jules II, elle appartient intimement à l'art de la Renaissance romaine ; c'est comme une suite de la Farnésine et de la Villa Madame. Elle a toute la finesse de Peruzzi et de Raphaël et rien encore de la force et de la sévérité de style que Michel-Ange et Antonio da San Gallo mettront à la mode. Soit dans la façade, soit dans les salles intérieures, on trouve l'emploi de grandes niches, de loges ouvertes, de voûtes à caissons, de pilastres accouplés encadrant des fenêtres ou des niches, selon le type que Bramante avait développé à la suite des maîtres florentins.

Il faut rattacher aussi à l'école romaine le *Palais du Té* que Jules Romain construit à Mantoue pour les ducs de Gonzague. C'est encore l'œuvre d'un maître qui, comme Girolamo Genga, fut nourri des doctrines de Bramante et de Raphaël, mais qui était un peu plus jeune que lui. Jules Romain n'a plus le même sentiment de la grâce et, par son tempérament propre, il a cette force, cette rudesse qui sera le caractère de l'âge nouveau.

Mais peut-être plus que par leur architecture tous ces palais sont intéressants par leur décoration. En Italie, le problème décoratif a toujours

été au premier rang. D'autres nations, la France en tête, l'ont surpassée en valeur architecturale ; mais dans l'art décoratif, surtout dans l'art d'orner l'intérieur des demeures par des peintures et des sculptures, elle est incomparable et son domaine est si vaste qu'il nous est à peine permis ici de l'effleurer.

Le XVI[e] siècle s'ouvre par les somptueux décors de Pinturicchio dans les appartements Borgia ; mais cet art ne survit pas au pape Alexandre VI pour lequel il avait été créé. Sous Jules II, on n'a pas le temps de s'attarder au style décoratif : Bramante est tout absorbé par de grands problèmes de construction, et Michel-Ange, qui ne regarde que la figure nue, croirait s'abaisser s'il s'intéressait à des jeux d'arabesques. L'art décoratif renaît avec Léon X ; à ce moment, il reçoit une impulsion nouvelle par suite de la découverte d'une série de monuments antiques avec leur ornementation admirablement conservée. Au XV[e] siècle, les artistes florentins n'avaient pour ainsi dire pris à l'antiquité que des modèles de décoration sculptée ; les peintures et les stucs légers découverts dans les tombeaux de la Voie Latine et dans les salles des Thermes de Titus, fournirent à Raphael et à ses élèves les éléments d'un art nouveau dont les plus parfaits spécimens sont aux Loges du Vatican et à la Villa Madame. Il y aurait toutefois à dire, s'il est permis de critiquer de telles œuvres, que ce système avait sa faiblesse. On empruntait à l'art antique un modèle de décor qu'il n'avait appliqué qu'à l'ornementation de petites pièces et qui ne pouvait s'adapter aussi heureusement à de grandes salles telles que les salons de la Villa Madame. Ces fleurs, ces arabesques, c'est un décor trop menu, pas assez architectural et, si chaque partie est belle en soi, la répétition à l'infini de formes trop petites fatigue l'attention. Les fresques de Poccetti aux Uffizi montrent la faiblesse de cet art lorsqu'il n'est pas traité par des artistes de génie.

Avec Jules Romain, surtout au Palais du Té et au Palais Royal de Mantoue, le style de Raphaël se continue, en se modifiant. Jules Romain crée un art plus libre, de formes plus amples, qui, par l'emploi de grands reliefs en stuc, s'adaptait mieux au décor des vastes surfaces. Le Primatice prit une grande part à ces travaux, et c'est là qu'il créa cette manière qu'il transporta plus tard en France dans la décoration du Château de Fontainebleau. Pour connaître l'art décoratif de cette époque on consultera aussi les décorations de Pierino del Vaga à la *Salle royale* du Vatican et au *Palais Doria* de Gênes. Mais l'art des décorateurs de l'école de Raphaël se transforma surtout par l'action d'un grand maître qui se désintéressa des fines arabesques pour chercher par de grands motifs de peinture, par de vastes compositions, à orner les grandes murailles, les voûtes et les coupoles de l'architecture nouvelle. Corrège fut le créateur d'un art nouveau. La décoration des Coupoles de Saint-Jean et de la Cathédrale de

Parme où il fait remuer et plafonner les figures, où il tente par la magie de sa couleur de percer les murs et de faire apparaître les anges au milieu des nuages, est l'annonce de ces prodigieuses féeries qu'imagineront les Pierre de Cortone et les Tiepolo. C'est par l'union de ces deux formes décoratives, les grandes compositions peintes et le brillant décor sculpté, que se constituera l'art décoratif du XVIIe siècle.

L'Art en dehors de Rome.

FLORENCE. — La chute de Pierre de Médicis, les troubles politiques qui, pendant un demi-siècle, agitent Florence, marquent un point d'arrêt dans le développement des arts de cette ville. Les artistes pour la plupart s'expatrient et vont à Rome où les papes s'empressent de les accueillir. L'art florentin toutefois est encore digne de toute notre admiration. Après l'exil des Médicis, c'est la République qui gouverne la cité, et elle met sa marque, elle dit son caractère démocratique par la construction de la *Salle des Cinq Cents* au Palais Vieux. Elle reprend l'idée des grandes salles de palais communaux du XIVe siècle, faites, comme celles de Padoue et de Vérone, pour réunir tout un peuple. Cette salle, si elle avait été terminée, eût été un des lieux les plus célèbres du monde, non par sa construction que le Cronaca avait faite sobre, comme il convenait, mais par les deux grandes fresques que l'on avait commandées à Léonard de Vinci et à Michel-Ange.

Il faut voir une autre manifestation de l'esprit républicain dans l'installation devant le palais de la Seigneurie du *David* de Michel-Ange (1505). Ce David, qui fut une des premières statues dressées sur une place publique, semble être placé là, comme une sentinelle, pour défendre les libertés de la patrie. Pour préserver le chef-d'œuvre des injures du temps, la statue a été enlevée il y a quelques années, et placée dans un musée; mais Florence a perdu ainsi une de ses plus grandes beautés. Nous savons qu'il est question de remettre une copie à la place de l'original : faisons des vœux pour qu'on ne nous fasse pas trop attendre le grand plaisir de revoir dans son état ancien cette Place de la Seigneurie qui aujourd'hui semble découronnée.

Ventura Vittoni, un des plus grands architectes toscans de la fin du XVe siècle, se place aux côtés de G. da San Gallo et du Cronaca. Le vestibule de la *Madonna dell' Umiltà* à Pistoia, par sa voûte en berceau décorée de caissons, par ses pilastres et le grand entablement qui la soutiennent, est l'œuvre du XVe siècle, qui plus que toute autre prépare la manière romaine de Bramante.

Lorsque l'avènement au Pontificat de Léon X remit Florence sous la



Phot. Alinari.

FIG. 15. — LE GRAND VESTIBULE DE LA MADONE DELL' UMILTÀ, A PISTOIA.



Phot. Alinari.

Fig. 16. — Façade de San Lorenzo. Projet de Michel-Ange.



Phot. Alinari.

Fig. 17. — Façade de San Lorenzo. Projet de Giuliano da San Gallo.

tutelle des Médicis, c'est un âge nouveau qui commença, ou plutôt ce furent les anciennes traditions de faste de cette famille qui réapparurent et à nouveau provoquèrent de grandes créations artistiques.

Léon X et après lui Clément VII, sur le trône de saint Pierre, ne pensent qu'à Florence et à la gloire de leur maison : les travaux qui les intéressent le plus, ce sont ceux qu'ils vont faire à Florence, à cette église de San Lorenzo que leur famille avait fait construire et qui devait abriter tous leurs tombeaux; et Léon X entreprend d'abord de terminer cette église qui n'avait pas sa façade et qui ne l'a pas encore. Rien n'a été exécuté de la *Façade de San Lorenzo*, mais les projets qui furent faits pour elle (1516), notamment par G. da San Gallo et Michel-Ange, sont pour nous du plus grand intérêt. Dans les projets de San Gallo, nous trouvons un maître qui serait comme un intermédiaire entre Bramante et Michel-Ange : aussi savant que Bramante, aussi classique que lui, mais aussi désireux que Michel-Ange de donner à son œuvre de la couleur et de la passion. L'un de ces projets surtout est remarquable par l'admirable disposition de colonnes enfermant des niches qui alternent avec les trois portes. Mais, malgré la beauté des projets de San Gallo, ce fut le plan de Michel-Ange qui fut adopté. Michel-Ange ne se préoccupe pas un instant de savoir s'il doit adapter sa façade au monument, ni comment il pourrait le faire. Qu'importe qu'on lui donne à terminer une petite basilique, l'œuvre gracieuse et légère d'un Brunelleschi? Devant elle, la masquant tout entière, sans aucun souci de marquer les dispositions intérieures de l'édifice, il dresse une muraille gigantesque, un mur de titan, un grand carré, — la forme la plus élémentaire, la plus brutale qu'on puisse imaginer, — et ce sera pour lui comme un tableau sur lequel son ciseau de sculpteur et d'architecte dessinera toutes les imaginations de sa pensée. « Je ferai de cette œuvre, dit-il, comme le miroir de toute l'Italie. » La terminaison de cette façade est étrange, mais elle est profondément voulue. C'est la logique extrême de la réaction contre les lignes ascendantes de l'art gothique. Dans ce pays où les toits ont peu de pente, où les palais sont tous couronnés par de longues corniches, on devait presque inévitablement être conduit à donner aux façades d'églises ces terminaisons horizontales auxquelles l'œil était depuis si longtemps habitué.

Mais cette œuvre à laquelle Michel-Ange se consacre presque exclusivement pendant quatre années, pour laquelle il aménage spécialement de grandes carrières de marbre, à Pietrasanta, ne reçut aucun commencement d'exécution; Léon X abandonne son projet, et, le 20 mars 1520, délie Michel-Ange de son contrat; toutefois ce fut pour lui confier de nouveaux travaux : la Sacristie et la Bibliothèque de San Lorenzo.

La *Sacristie de San Lorenzo*, 1520, destinée à recevoir les Tombeaux des Médicis, est une libre imitation de la première Sacristie de Brunelleschi,

plus ample, plus complète dans son développement organique. C'est la première œuvre architecturale exécutée par Michel-Ange et elle représente une manière relativement gracieuse à laquelle il ne tardera pas à renoncer pour rechercher de préférence des effets de force et de puissance. Il ne faut pas juger cette Sacristie d'après l'état où nous la voyons; dans ce petit monument qui consiste en un carré surmonté d'une coupole, les parties architecturales ne sont que des cadres faits pour recevoir une ornementation peinte et sculptée qui devait recouvrir entièrement les murailles. Quant aux Tombeaux des Médicis ils ne sont dans leur état actuel que l'exécution atrophiée de projets beaucoup plus beaux que nous connaissons par des dessins. Il est indispensable de remarquer que non seulement Michel-Ange n'exécuta pas les projets qu'il avait primitivement conçus, mais que son œuvre au cours de l'exécution changea complètement de caractère. Les premiers projets datant du pontificat de Léon X étaient un poème de joie, un chant de triomphe en l'honneur des Médicis; le monument exécuté après les désastres de la Papauté, après le sac de Rome, s'est transformé en cris de désespoir et en sanglots[1].

La dernière œuvre exécutée par Michel-Ange à San Lorenzo est la *Bibliothèque*. C'est une grande salle noblement décorée de pilastres qui, partant d'un haut soubassement, s'élèvent jusqu'au plafond. Entre chaque pilastre s'ouvrent à faible hauteur de larges fenêtres éclairant les pupitres où sont placés les livres. Mais c'est dans le *Vestibule* de cette Bibliothèque que le génie de Michel-Ange se montre sous son jour le plus personnel et le plus nouveau. Là, il adopte une forme que personne avant lui n'avait connue et que personne après lui n'osera reprendre ; une forme dont le sens est difficile à préciser, mais qui ne laisse pas d'impressionner fortement notre esprit. Son architecture, au lieu de se détacher en plein relief, reste comme cachée, comme enfoncée dans la muraille. Il sculpte des colonnes, il les isole en ronde bosse, mais il semble que, comme ses propres pensées, elles aient peine à surgir à la lumière. Michel-Ange, qui semblait se réjouir à voir sortir lentement ses statues des masses informes de la matière, qui aimait à les laisser enfouies dans leur gangue de pierre, semble imaginer une architecture monstrueuse, où les masses formidables de la nature conserveraient toute leur force et ne laisseraient entrevoir qu'à l'état de rêve les projets de l'artiste assez hardi pour se mesurer avec elle.

Quand on est au milieu de ce vestibule, si l'on oublie un instant l'escalier trop compliqué qui l'encombre[2], si l'on se laisse entraîner à l'im-

1. Voir mon article, l'*Architecture des Tombeaux des Médicis* dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1907.

2. Cet escalier trop déchiqueté doit, sans doute, être attribué, pour une bonne part à Vasari, qui a été chargé de terminer l'œuvre de son maître. Nous aurions bien désiré donner une gravure de ce beau vestibule, mais aucune photographie n'est encore parvenue à en donner une idée satisfaisante.

pression produite par la force robuste de ces murailles, par les proportions qui accentuent ici, avec l'idée de hauteur, l'idée de puissance, on se prend à penser que c'est là vraiment une des architectures qui nous font connaître plus que tout autre l'âme de Michel-Ange, un lieu tel qu'il aurait aimé à le concevoir pour y placer son Moïse. Seul, ce géant pourrait habiter cette demeure sauvage et primitive, toute faite à son image.

A Florence, au début du XVIe siècle, par suite de l'absence de puissantes familles princières, on ne construit pas de grands palais pouvant rivaliser avec ceux de l'âge précédent, mais des demeures plus modestes qui, de leur modestie même, tirent tout leur intérêt. C'est la maison moderne dont le type commence à se dégager, maison d'où est éliminée toute idée de forteresse et toute idée princière de grand luxe.

Le *Palais Bartolini*, de Baccio d'Agnolo (1520), avec la simplicité de ses murs nus et la sobre disposition de la porte et des fenêtres, est une œuvre d'un goût parfait, un véritable modèle. Le *Palais Larderel*, construit un peu plus tard, en 1550, par Ant. Dosio, est une imitation très heureuse de ce style.

Dans le même ordre d'idées, mais avec plus d'apparat, Raphaël construit le *Palais Pandolfini* (1516). Ce n'est pas à proprement parler un palais, mais presque une maison de campagne, située à l'extrémité de la ville, dans les jardins. Raphaël demande tous ses moyens d'expression à la simplicité des murs et à la disposition des fenêtres. Par une admirable alternance des pleins et des vides, il obtient un effet d'une grâce charmante qui fait paraître lourdes et un peu vulgaires toutes les autres œuvres de cette époque.

Le *Palais Ugoccioni*, que l'on a attribué à Raphaël, fut construit en 1550, par Mariotto di Zanobi Folfi, en imitation de la maison de Bramante ; sur un rez-de-chaussée rustique s'élèvent deux étages composés de fenêtres que séparent des colonnes accouplées. Le Palais Ugoccioni, trop étroit, avec son double étage qui en accentue encore la maigreur, est loin d'égaler en beauté la maison de Bramante. Au surplus, à Florence, on n'aime pas les colonnes sur les façades des palais, et ce style d'importation romaine n'y eut aucun succès.

VENISE. — Au début du XVIe siècle il n'y a pas à Venise, comme à Florence, de grands bouleversements politiques provoquant une modification du milieu social et par suite un changement dans les écoles artistiques. L'art se continue régulièrement et poursuit son évolution en développant les idées riantes du siècle précédent. C'est seulement vers 1530 qu'un changement commence à se produire, par suite de la venue de Sanmicheli et de Sansovino.

L'œuvre la plus importante de cette époque est la *Cour du Palais des*

Doges qui avait été commencée par Antonio Rizzo vers 1484 et à laquelle on travailla pendant toute la première moitié du XVIe siècle. Il ne s'agissait pas de créer une œuvre de toutes pièces, mais d'aménager un bâtiment ancien et c'est ce qui explique le manque de symétrie et la disposition irrégulière des fenêtres. Les deux étages inférieurs, qui sont des portiques, ont des formes encore sévères et les arcades se succèdent rapprochées, sans laisser de place au décor. Aux étages supérieurs tout change, et de larges pans de muraille sont des champs tout désignés pour la fantaisie des ornemanistes qui, sans chercher des ordonnances architecturales, se trouvent pleinement satisfaits en couvrant ces longues surfaces de leurs ciselures de fleurs et de dentelles. On remarquera avec quelle science ils ont utilisé les irrégularités du plan, surtout dans le dernier étage où l'on voit de si belles dispositions de piliers cantonnés de colonnes et un parti pris plus large dans la division des espaces.



Phot. Alinari.

Fig. 18. — Cour du Palais des Doges, à Venise.

L'*Escalier* appartient encore aux constructions de Rizzo, et s'il se développe en plein air, ce n'est pas par une nécessité de construction, mais par la volonté de donner un aspect solennel et impressionnant à l'entrée du siège du gouvernement, pour offrir un passage digne de lui à l'imposant cortège des Doges. Cet escalier est une œuvre d'une incroyable finesse de décor : les balustrades sont incrustées de marbres précieux et couvertes des plus délicats ornements, les marches elles-mêmes sont ciselées et leurs arabesques de plomb font ressortir l'éclatante blancheur des marbres. Deux avant-corps le complètent et forment une sorte de terrasse en avant de l'entrée des galeries qui s'ouvrent par trois arcs en plein cintre superbement dominés par le Lion de Venise. Ces arcs, faits un peu plus tard, en 1552, sont d'un style moins fin, mais d'une richesse encore plus grande, et les deux statues de Sansovino (1566) venant dans cet ensemble si riant mettre



Phot. Alinari.

Fig. 19. — Escalier des Géants, au Palais des Doges, Venise.

une note de puissance, achèvent d'exprimer tout le caractère de Venise.

La partie en retour du Palais, qui avoisine l'église de Saint-Marc, fut construite en 1520 par G. Bergamasco, et montre une tentative d'adoption d'un style nouveau. Les fenêtres sont de la forme dite à tabernacle, avec fronton et colonnes, mais elles vont perdre de cette force, de cette tristesse qu'elles avaient à Rome, elles vont se faire toutes gracieuses pour vivre au milieu des délicatesses vénitiennes.

A Venise l'œuvre la plus caractéristique de ce style de transition est la *Scuola di San Rocco*, commencée en 1517. Dans cette œuvre qui fait un profond contraste avec le style de Rizzo au Palais des Doges, l'architecte tend visiblement à supprimer ces arabesques qui prenaient à Venise une place trop prépondérante, pour chercher des formes plus nettement architecturales. Tout en conservant le principe essentiel de l'architecture vénitienne, qui consiste dans l'importance donnée aux fenêtres et dans un effet général de légèreté, il cherche à adopter les formes de l'art classique, le fronton, les colonnes détachées,



Phot. Alinari.

Fig. 20. — Façade de la Scuola di San Rocco, à Venise.

les grandes corniches saillantes, avec des ressauts au-dessus des colonnes. On remarquera les bagues qui entourent les grandes colonnes et les pilastres des fenêtres, bagues toutes couvertes des plus fins ornements qui suffisent à mettre une grâce légère dans cet art inspiré de l'antiquité. Au cours de la construction, d'un étage à l'autre, on peut voir le style se modifier. Dans le bas, l'architecte conserve des fenêtres géminées, telles que nous les voyons au Palais Vendramini, mais dans le haut, il renonce à cette forme qu'il trouve trop simple, pour adopter un curieux type de fenêtres doubles que surmonte un fronton unique porté par de longues et minces colonnes. Ce sont des effets d'une originale fantaisie que les purs classiques ne voudront plus conserver.



Phot. Alinari

Fig. 21. — Palais communal de Brescia.

Le *Palais communal* de Brescia a été commencé dans les dernières années du xve siècle par Formentone, qui construisit l'étage inférieur avec ces robustes piliers cantonnés de colonnes qui commençaient à devenir à la mode. Plus tard, l'étage supérieur fut remanié et s'acheva dans un style plus brillant, par suite de l'intervention de Palladio qui donna, dit-on, le dessin des fenêtres, et de Sansovino, à qui l'on doit les ornements de la frise et des pilastres. A la suite d'un incendie, en 1769, Vanvitelli, avec une grande habileté, refit les parties supérieures, dans le goût du xviiie siècle, et construisit le grand attique polygonal. Toutes ces constructions se relient très heureusement entre elles.

La *Loge du Conseil* de Padoue, faite de 1493 à 1523, est, par son architecture noble et un peu froide, un monument type de cette époque.

Falconeto, l'auteur du *Palais Giustiniani* (1524), à Venise, et de la porte San Giovanni, à Vérone, doit être cité comme le maître le plus représentatif de cet âge intermédiaire qui précède la grande réforme de Sansovino.

Ce style de transition, qui trouvait si aisément une heureuse adaptation dans les palais et les demeures des riches corporations religieuses, ne tarda pas à être employé dans les façades et les intérieurs d'église. La

polychromie et les délicieuses arabesques de Sainte-Marie-des-Miracles et de San Giobbe font place à un style plus simple, plus robuste, plus architectonique, dont la première manifestation se voit dans la *Façade de San Zaccaria*. C'est une façade qui se rattache au style basilical, mais qui est particulièrement haute. Elle est originale par sa disposition en cinq étages, dont la décoration consiste en arcatures et en fenêtres. Des pilastres sur lesquels s'étagent des colonnes accouplées marquent les divisions des nefs. C'est ici une des premières tentatives de l'application des ordres antiques au décor d'une grande façade, et, sur ce point, plus que ne le font les églises romaines, elle annonce les églises françaises du XVIIe siècle, telles par exemple que Saint-Gervais et Saint-Paul, à Paris. Quoique sans ornementation sculptée, par ses simples lignes architecturales, elle est plus brillante que tout ce que l'on fait à Rome et que tout ce que la Renaissance fera à Venise, même au cours du XVIe siècle.



Phot. Alinari.

FIG. 22. — Façade de Saint-Zacharie.

L'église type du début du XVIe siècle à Venise est *San Salvatore*. La façade, il est vrai, ne date que du XVIIIe siècle, mais l'intérieur, qui fut terminé en 1534, est l'œuvre de Tullio Lombardo. Les travées de la nef centrale sont couvertes par des calottes qui sont renforcées et soutenues à leurs angles par d'autres calottes plus petites que portent des piliers élancés. C'est un dérivé lointain des formes de Saint-Marc et un des types les plus originaux de l'art vénitien.

Sainte-Justine de Padoue (1505) est un singulier mélange d'art vénitien et d'art romain. Elle est vénitienne par les sept hautes coupoles qui couvrent ses nefs, mais elle est romaine par la façon dont ces coupoles sont soutenues, par la disposition des formes intérieures, avec de hauts piliers cantonnés de pilastres et surmontés d'un robuste enta-

blement. A Padoue, on a pu faire ce que le manque d'espace et le peu de solidité du sol ne permettait pas à Venise, je veux dire une grande église. Et la richesse des grandes villes de l'État vénitien s'affirme ici dans la conception d'une église colossale, telle que la Vénétie n'en avait pas vu jusqu'alors, une église faite pour rivaliser avec Saint-Pierre.

Dans les chapelles, le luxe vénitien continue à s'épanouir, et la *Chapelle du Santo*, à Padoue, commencée par Andrea Riccio, est l'œuvre la plus somptueuse de cette époque et comme la dernière floraison de la brillante école décorative du xve siècle.

Milan. — A Milan, le mouvement artistique est extrêmement actif jusqu'à la chute de Louis le More et se poursuit pendant la domination française, surtout chez les communautés religieuses dont la richesse et la tranquillité ne furent pas atteintes par les invasions des armées étrangères. A ce moment, l'achèvement de la *Cathédrale* reste la grande préoccupation des Milanais, et tout ce que l'on fait là se ressent des traditions gothiques et retarde le développement du style de la Renaissance, si puissant alors dans toutes les autres régions de l'Italie.

Au début du siècle, il manquait encore à la Cathédrale la façade et le dôme. Après de longues discussions, on avait éliminé avec un très juste sentiment artistique les projets des architectes allemands et français qui voulaient des tours sur la façade. Fidèles à leurs traditions, les Italiens finirent par conclure à une façade de faible hauteur, laissant toute sa prédominance au dôme qu'on projetait d'élever sur la croisée du transept. Nous reparlerons de cette façade, qui ne fut commencée qu'à la fin du xvie siècle. Quant au dôme, ou plutôt au tambour surmontant l'autel, on en commença les travaux en 1505 d'après les plans d'Amadeo et de Dolcebuono. Ici encore, il n'y a pour ainsi dire rien qui appartienne à la Renaissance, si ce n'est une simplicité relative dans les formes et la substitution de lignes droites aux complications de l'art gothique. L'œuvre consiste en un tambour octogone sur chaque côté duquel devait s'élever une petite tourelle. Une seule a été exécutée. Quant à la flèche actuelle elle ne date que du xviiie siècle.

A la *Chartreuse de Pavie*, dans les premières années du xvie siècle, les travaux sont très actifs sous la direction de Benedetto Briosco. On termine l'ornementation de toute la partie inférieure de la façade, et Briosco dessine la somptueuse Porte centrale, en style de la haute Renaissance. Dans le second quart du siècle, on fait dans un style un peu froid et beaucoup moins orné les parties supérieures.

La *Cathédrale de Côme* nous montre dans la Porte de la Rana, faite par les Rodari en 1509, le style milanais parvenu à son extrême degré de

surcharge, au moment où tout ce luxe est près de disparaître sous l'influence de Bramante.

Nous avons dit plus haut quelle fut l'importance du séjour de Bramante à Milan. Après lui ses élèves, Dolcebuono, Battaglio, Lonati, obéissant au courant général de l'art à cette époque et aux exemples de leur maître, cherchent des compositions organiques, mais sans pouvoir éviter une réelle froideur. Aucune de leurs œuvres du reste n'a une très grande importance. Contentons-nous de citer comme type de leur art *Santa Maria à Busto Arsizio*, de Lonati (1517), la *Madonna de Crema*, église ronde avec quatre chapelles disposées en croix, et surtout la *Madonna di Campagna*, à Plaisance, et la *Steccata*, à Parme (1521), dont les quatre longues nefs disposées autour d'une coupole centrale sont ce qui se rapproche le plus des premières idées de Bramante pour Saint-Pierre. La *Madonna di Campagna*, attribuée parfois à Bramante, est l'œuvre d'un architecte de Plaisance, Alessio Tramello.

C'est ici qu'il faut prononcer le nom de Léonard de Vinci qui, quoiqu'il n'ait construit aucun monument, a beaucoup aimé l'architecture et a exercé une action indéniable sur ses contemporains. Comment, à cet art de l'architecture, tout fait de raisonnement, ne se serait-il pas intéressé, lui, le curieux, le mathématicien, le chercheur, l'abstracteur de quintessence? Nous n'avons que quelques croquis de Léonard, mais ils suffisent pour nous dire bien des choses. Nous le voyons, en vrai Florentin, en pur disciple de Brunelleschi, conserver la coupole comme le trait essentiel de l'église et chercher à tout lui subordonner, en créant plus que tout autre le vrai type de la construction centrale, donnant, semble-t-il, les premières esquisses de ce que Bramante concevra à Saint-Pierre, mais avec plus de rigueur encore, supprimant complètement les façades, les longues nefs et les clochers; concevant, avant Bramante, une architecture toute dépouillée de signification religieuse, une œuvre asservie exclusivement à la recherche d'une beauté idéale, beauté qu'il aime en théoricien, en homme hanté tyranniquement par ces idées de proportions et de divine symétrie qui, à ce moment, sont comme le dogme exclusif, comme la seule religion de tous les artistes de la Renaissance. (Voir fig. 50.)

II. — SECONDE PARTIE DU XVI[e] SIECLE

Les débuts du baroque. — Vers le milieu du XVI[e] siècle un nouveau style apparaît à Rome. On l'appelle le *Baroque*, et toutes les fois qu'un mot est consacré, il est commode de l'employer. Le mot cependant est

assez impropre. S'il veut marquer ce qu'il y a dans ce style de bizarre, de contraire à la correction des maîtres de l'âge précédent, il peut être maintenu, mais il est incomplet parce qu'il ne dit que cela; il n'indique rien des raisons qui ont provoqué un changement de style, surtout il n'en marque qu'un des côtés accessoires, il ne le saisit pas dans son caractère essentiel.

La vraie raison d'être du nouveau style, c'est la volonté de faire une architecture plus religieuse. Le purisme de Bramante ne pouvait suffire à la pensée chrétienne. Dès le premier jour il y eut un secret antagonisme entre l'art chrétien et l'art antique, et toute l'évolution à laquelle nous allons assister va consister à mettre dans l'art correct, régulier, parfait de détails et d'exécution, mais froid de la Renaissance, un peu plus de couleur, d'âme et de vie. Incapable de se satisfaire de la belle disposition d'une corniche, d'un chapiteau, d'un fronton, d'une suite de pilastres ou de colonnes, l'art chrétien voulait des figures, des statues et des bas-reliefs, surtout il voulait reprendre dans ses églises ce principe de verticalisme qui avait été le fond de l'art du Moyen Age et que la Renaissance n'avait fait que combattre. La Baroque, en un certain sens, n'est que la fusion des idées classiques et des idées gothiques, ou d'une façon plus générale, la fusion des idées du monde antique et du monde moderne, plus frémissant de sensibilité et de vie intellectuelle et morale. Nous nous acheminons vers l'art du Bernin et de Rubens, vers un art où la recherche de la pureté des formes est subordonnée à la recherche de l'expression des sentiments et des idées.

Dorénavant, le pur esprit de la Renaissance sera combattu. A la fin du siècle, on ne verra plus un pape dire, comme Clément VII, en faisant décorer ses appartements, qu'il fallait réserver les sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament à la demeure du Seigneur, et que, pour sa maison à lui, il fallait la Mythologie et l'*Art d'aimer* d'Ovide. C'est au contraire l'époque où l'un des artistes les plus célèbres de Florence, l'Ammanati, fait, en 1582, une solennelle rétractation de ses œuvres trop empreintes de paganisme; c'est l'âge où l'on enlève les statues antiques des jardins du Vatican pour les vendre à l'étranger ou pour les enfermer dans des musées; c'est l'âge où la *Jérusalem délivrée* du Tasse (1575) succède dans la littérature au *Roland Furieux* de l'Arioste (1516).

A côté du caractère chrétien de cet art, il en est un autre que nous devons indiquer et qui lui vient de son développement dans le milieu romain, c'est le caractère de grandeur et de majesté, caractère que nous rencontrons presque toujours dans cette ville de Rome qui est comme la capitale du monde, et où les papes se considèrent comme les héritiers des Empereurs romains. Christianisme et puissance, voilà les traits qui vont unir les deux siècles pendant lesquels règnera le Baroque.

Mais un caractère particulier va séparer ces deux siècles, caractère dû aux conditions sociales différentes dans lesquelles la Papauté va se trouver, et qui, dans le même art, créera deux styles profondément différents, l'un tout assombri de tristesse et l'autre tout rayonnant de joie. Le milieu du XVIe siècle est la période de l'âge moderne où l'Italie et la papauté ont connu les plus amères douleurs : ce sont les invasions des armées étrangères qui, dès le début du siècle, terrorisent l'Italie, mais dont les effets se font surtout sentir lors de la prise de Rome en 1527, de cet effroyable attentat qui frappe au cœur la papauté et semble vouloir faire sombrer dans la barbarie toute la civilisation artistique de l'Italie. C'est en même temps un malheur plus épouvantable encore; aux défaites politiques s'ajoutent les défaites spirituelles. La papauté vaincue sur les champs de bataille est vaincue sur le terrain du dogme : une partie de l'Europe se détache d'elle et elle peut craindre un moment de perdre le monde entier. Enfin, pour comble d'infortunes, il faut résister aux assauts des infidèles se ruant sur l'Europe chrétienne désunie et laissée sans force par toutes ses dissensions.

Ce fut l'œuvre de la fin du siècle de réparer ces maux, de restaurer la puissance temporelle de la papauté, de résister à l'hérésie et de triompher des invasions musulmanes. Le protectorat de la Maison d'Autriche résolut le premier point et donna la paix intérieure à l'Italie. La constitution des ordres religieux, les répressions terribles du tribunal de l'Inquisition, l'autorité du Concile de Trente, assurèrent le triomphe religieux de la papauté, et la bataille de Lépante vint en dernier lieu mettre le comble à tous ces succès, et pour longtemps rassurer l'Europe contre les dangers d'invasion des Infidèles. Lorsque tout cela fut fait, alors seulement la Papauté s'épanouit librement dans son triomphe de gloire et vécut les jours heureux du XVIIe siècle, créant l'art le plus brillant, le plus sompteux que le monde moderne ait connu, employant à construire et à décorer ses églises les sommes immenses que de toutes parts lui versait la chrétienté.

Mais avant ce siècle de gloire, nous allons vivre de longs jours de tristesse. Et, si, dans l'architecture, nous ne trouvons aucune œuvre qui dise le désespoir de cet âge, comme les *Tombes des Médicis* ou le *Jugement dernier* de Michel-Ange, cependant ce caractère de tristesse se retrouve plus ou moins dans les œuvres de tous les architectes, chez Michel-Ange, A. da San Gallo, Vignole, Giacomo della Porta. Le Vatican de Bramante était une demeure de faste et de joie, le Latran de Fontana, est un couvent, presque une prison.

Autant et plus qu'à Rome, cet art trouva son expression en Espagne, dans un palais où régnait alors un maître plus puissant que les papes, dans ce palais de l'Escurial, dans cette grandiose et sombre

demeure, que l'on ne construisit qu'après avoir demandé des dessins à tous les plus grands maîtres de l'Italie.

L'Art à Rome.

Les Églises. — Antonio da San Gallo le Jeune est, avec Michel-Ange, le grand maître de cet âge. C'est lui qui succède à Bramante et à Raphaël pour diriger la construction de *Saint-Pierre*. Déjà il avait été employé par Bramante aux premiers travaux; plus tard, Raphaël l'avait pris pour collaborateur et l'avait nommé architecte adjoint pour succéder à Giuliano da San Gallo. A la mort de Raphaël, il est nommé architecte en chef en collaboration avec Peruzzi, et en 1536, à la mort de Peruzzi, il reste seul chargé de cette grande œuvre qu'il dirige jusqu'en 1546.

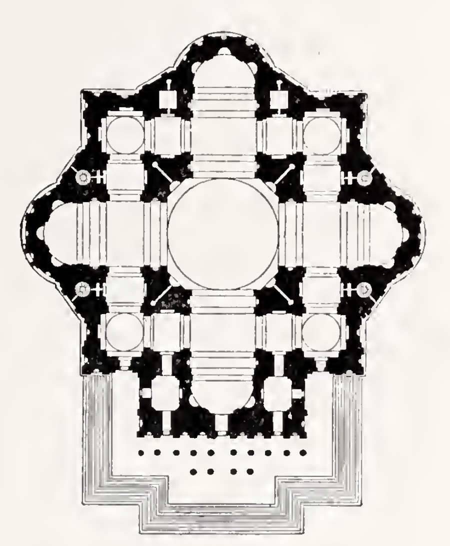


Fig. 25. — Plan de Saint-Pierre de Rome. Projet de Michel-Ange.

Depuis la mort de Bramante, on avait peu travaillé à Saint-Pierre. Les événements politiques, les travaux de fortification devenus nécessaires, le sac de Rome, ne permirent plus de disposer des ressources nécessaires à une telle œuvre. Il était réservé à Paul III de la reprendre : en 1538 il demande à Antonio da San Gallo un nouveau projet, et ce projet, San Gallo ne se contente pas de le dessiner, il en fait un modèle en bois que nous possédons encore, modèle gigantesque mesurant 11 mètres de long et 8 mètres de haut, et qui coûta 5184 écus d'or (3 ou 400 000 francs.)

San Gallo suit les idées de Raphaël et, plus que lui encore, s'éloigne du plan de Bramante, concentrant ses efforts sur la transformation de la croix grecque en croix latine. Nous possédons de nombreux plans de sa main dans lesquels nous le voyons aux prises avec ce grave problème de construire une église à trois nefs, en faisant porter sur des piliers une longue voûte en berceau de 25 mètres de large. Malgré tous ses efforts, aucune solution ne fut pleinement satisfaisante : son plan était trop compliqué, ses espaces trop encombrés de lourds piliers, et, lorsque Michel-Ange lui succéda, il n'eut pas de peine à montrer les défauts de ces projets et à les faire abandonner.

San Gallo fut plus heureux dans la composition de la façade, et il est impossible de ne pas admirer avec quelle ingéniosité il cherche, avec

les éléments de l'art antique, à composer une haute façade rappelant par son effet d'ensemble, par son mouvement ascensionnel, les grandes lignes des églises gothiques. Michel-Ange avait raison de le dire, tout dans l'œuvre de San Gallo se ressentait de la manière « gothique ».

Mais la mort de San Gallo, survenue en 1546, fit sombrer tous ces projets, et Michel-Ange, en lui succédant, donna aux travaux de Saint-Pierre une direction toute nouvelle. Michel-Ange c'est un revenant, c'est le maître qui, quarante ans plus tôt, a vu commencer Saint-Pierre par Bramante, et qui ne peut oublier que les premiers plans ont été provoqués par les études faites par G. da San Gallo pour recevoir le tombeau de Jules II. Il n'a jamais cessé de considérer Saint-Pierre comme une église à croix grecque surmontée d'une coupole, et c'est le projet de Bramante qui, dans son ensemble, reste pour lui la vérité.

Mais si ses prédécesseurs avaient trouvé le plan de Bramante trop compliqué, Michel-Ange est celui qui le simplifiera le plus, qui le rendra le plus brutal, qui en brisera toutes les joliesses, toutes les délicates subtilités. Avec son génie, il voit ce que personne n'avait vu avant lui, il voit son église, non plus comme une simple couronne placée sur le tombeau du chef des apôtres, mais comme un formidable trophée, haute avant tout, chantant la gloire du Christ en présence du monde entier. Bramante, par suite de ses études à Ravenne, à Venise, à Milan, avait apporté l'idée d'une coupole large, mais non d'une coupole haute ; avec Michel-Ange, c'est le Dôme de Sainte-Marie-des-Fleurs, auquel Bramante ne pensait pas, qui devient l'inspirateur du nouveau Saint-Pierre.

Michel-Ange modifie le projet de Bramante et le rend plus difficile à exécuter, en augmentant le poids des masses à soutenir, mais il sait trouver les solutions nécessaires : il renforce tous les supports, les piliers et les murailles : il fait une œuvre de cyclope, une de ces œuvres que seuls peuvent entreprendre des pharaons, des césars ou des papes, quand la main-d'œuvre et l'argent ne comptent pas.

L'esprit architectural de Michel-Ange se montre non moins clairement à nos yeux lorsque nous regardons à l'extérieur de l'église l'aspect de ses murailles. Ici encore il supprime toutes les élégances de Bramante, ces portiques, ces frontons, ces demi-coupoles, toutes ces variétés de formes qui mettaient du charme sur les énormes masses constructives. Michel-Ange simplifie tout à outrance, il renonce aux colonnes et aux demi-colonnes qui ne semblent pas être assez étroitement liées aux murs. Ces murs, il veut les faire apparaître dans toute leur force, et seuls lui plaisent les pilastres qui en sont comme une émanation. Au-dessus de ces masses gigantesques, qu'il n'anime que par l'ouverture des fenêtres, il dispose un robuste attique qui, par sa terminaison horizontale, fait de toute l'église comme un énorme piédestal sur lequel, seule, la coupole va se dresser.



Phot. Alinari.

FIG. 24. — FAÇADE ET COUPOLE DE SAINT-PIERRE DE ROME. — LE VATICAN DE BRAMANTE ET LE VATICAN DE DOM. FONTANA.
L'OBÉLISQUE DRESSÉ PAR DOM. FONTANA.

A l'extérieur, les quatre tours de Bramante avaient été motivées par des nécessités de construction, mais il semble qu'elles pouvaient avoir pour conséquence d'affaiblir pour les yeux le grand effet de la coupole. Du moins Michel-Ange le jugea-t-il ainsi et il y renonça. La solution adoptée, celle qui a placé tout près de la coupole deux petites coupoles qui l'accompagnent et en préparent l'ascension est une solution idéale, à laquelle on ne saurait rien préférer.

En comparant la coupole de Saint-Pierre avec celle de Florence, on ne manque jamais de faire remarquer la différence des deux courbes : celle de Saint-Pierre, moins aigüe que celle de Florence, donne une impression de force plus grande et d'une plus sereine beauté. Mais ce qu'il faut surtout remarquer, c'est la lanterne qui les surmonte et qui donne à ces deux œuvres le même caractère essentiel. Ni l'art antique, ni l'art byzantin n'avaient laissé de modèle semblable : leurs coupoles lourdes et basses étaient uniquement destinées à produire un effet intérieur. Ici, au contraire, non seulement la coupole se dresse dans un audacieux essor que les anciens n'avaient pas songé à concevoir, mais cet effet d'élancement est encore singulièrement accru par la lanterne qui, comme une flèche légère, vient la couronner et donne à la courbe extérieure quelque chose de cet élan surnaturel que l'art gothique avait fait connaître au monde et que les grands architectes italiens, même au temps de la Renaissance, ne peuvent abandonner.

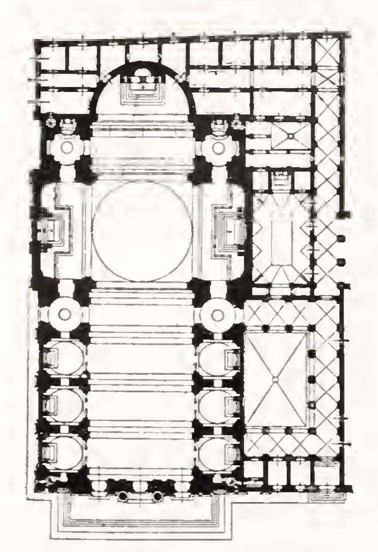


Fig. 25. — Plan du Gesù, à Rome; d'après Gurlitt.

A Saint-Pierre, il y a la marque de deux grands maîtres, de Bramante qui conçoit la largeur de la coupole et de Michel-Ange qui en détermine la hauteur. Seule l'union de ces deux génies pouvait créer une œuvre d'une telle puissance, l'œuvre d'architecture la plus prodigieuse qu'il y ait au monde.

Les matériaux employés à Saint-Pierre et dans la généralité des édifices de Rome convenaient merveilleusement aux idées que l'on cherchait alors à exprimer. Le travertin, par sa rudesse, était bien la pierre idéale de cette architecture. Son grain, sa nature tuffeuse, ne permettent pas les petits détails d'enjolivement et veulent les grands traits, les puissants effets d'ensemble. C'est une pierre un peu triste, mais sous de certains éclairages, elle prend au soleil couchant des tons roses d'une finesse et d'une poésie inexprimables. C'est à ces heures-là qu'il faut voir la Fontaine Trevi, l'Escalier de la Place d'Espagne, le Capitole et Saint-Pierre.

La simplification des formes générales, la recherche des grands effets, le désencombrement des intérieurs sont la caractéristique des conceptions architecturales de cette époque, toutes plus ou moins inspirées de l'esprit de Michel-Ange.

La *Chapelle Pauline* (1541), au Vatican, par A. da San Gallo, comprenant une seule nef couverte en berceau, est décorée sur ses parois de pilastres saillants qui la divisent en trois parties inégales. Ces pilastres et l'entablement qui les surmonte sont comme des cadres pour des peintures, et c'est là que Michel-Ange a peint ses dernières fresques. A l'exception du plafond, qui a été remanié dans un style trop chargé par Francesco Zuccaro, l'œuvre est intacte et peut être tenue comme un des plus beaux spécimens de l'art sous Paul III.



Phot. Moscioni.

Fig. 26. — Intérieur de l'église du Gesù, à Rome.

L'église de *Sainte-Marie-des-Anges*, faite en 1560 par Michel-Ange, semble être une des œuvres qui eurent le plus d'influence pour hâter l'évolution de l'architecture. Dans cette église, qui n'était que l'aménagement d'une salle des Thermes de Dioclétien, s'affirmait d'une façon complète le principe d'un très grand espace couvert sans piliers intérieurs. D'autre part les splendides décorations de l'art romain à son déclin, le luxe des chapiteaux et des corniches donnaient des modèles qui désormais n'allaient pas cesser d'être imités. A la sobriété du dorique qu'avaient tant aimé les maîtres précédents, vont succéder toutes les richesses de l'ordre corinthien le plus surchargé.

Plus encore que Michel-Ange, Vignole a créé l'œuvre qui est restée jusqu'à nos jours le type préféré de l'église italienne, le modèle idéal de l'église désencombrée à l'intérieur de tout support, et qui par là est comme l'aboutissant de tous les efforts tentés depuis plusieurs siècles par l'architecture italienne. Le *Gesù* (1568) est une église à une seule nef, très vaste, avec de petites chapelles et un transept large mais peu profond.

L'autel est placé au fond du chœur de telle sorte qu'il est vu de toutes les parties de l'église et que la parole du prêtre peut être entendue de tous les fidèles. La nef centrale est voûtée en berceau et une coupole s'élève à la croisée du transept.

Le Gesù dans sa forme actuelle n'est plus absolument l'église que Vignole avait conçue. Son luxe de peintures, de dorures, de marbres et de pierres précieuses n'appartient pas à ce maître : c'est l'œuvre du XVIIe siècle. Vignole avait conçu une église plus sobre, plus sévère, peu décorée, telle qu'on la voit encore dans toute la partie inférieure, jusqu'au sommet de la grande corniche. La partie supérieure fut terminée par G. della Porta, et la décoration fut encore plus tardive. Pour connaître l'art de Vignole avec son véritable caractère, avec sa grandeur et sa sévérité, il faut voir l'église de la Portioncule à Assise.



Phot. Moscioni.

Fig. 27. — Petite coupole de Saint-Pierre de Rome, construite par Vignole.

Vignole a construit à Saint-Pierre les deux petites coupoles qui accompagnent la coupole de Michel-Ange. La gravure que nous publions fera connaître en même temps l'œuvre charmante de Vignole et quelques détails de la coupole de Michel-Ange.

L'église de *Sainte-Anne-des-Palefreniers*, à Rome (1572), la dernière création de Vignole, est une intéressante nouveauté : nous y voyons adopté, pour la première fois peut-être, ce plan ovale qui était destiné à avoir tant de succès dans les œuvres de ses successeurs.

Tout autant qu'à ses œuvres, Vignole a dû sa célébrité à ses écrits. Il fut le grand théoricien de la Renaissance, il en a écrit la grammaire; et son *Traité d'Architecture*, comme toutes les grammaires, a eu des avantages et des inconvénients. Il a fait connaître les meilleurs modèles de l'antiquité, longuement étudiés et mesurés à Rome; mais, d'autre part, ses préceptes trop rigoureusement suivis ont pu parfois dans une certaine mesure tarir les facultés créatrices chez ses successeurs.

Giacomo della Porta fut le disciple chéri de Michel-Ange. C'est lui

qui, avec Fontana, eut le grand honneur d'achever la construction de la *Coupole de Saint-Pierre*, que Michel-Ange n'avait conduite que jusqu'au sommet du tambour. Et il faut dire qu'il ne se contenta pas d'exécuter le projet de son maître, mais qu'il eût l'heureuse audace de le modifier, en rendant plus nettement ogivale cette coupole que Michel-Ange avait conçue plus sphérique, et en transformant la lanterne qu'il rendit plus élégante de formes, plus riche et surtout plus élancée. Ainsi faite, cette coupole semble réaliser un degré de beauté tel que notre esprit ne saurait en rêver un plus parfait.

C'est aussi l'élève de Michel-Ange que nous retrouvons en Giacomo della Porta lorsque, dans la *Façade de Saint-Louis-des-Français* (1589) s'inspirant des projets pour l'église de San Lorenzo, il la fait toute d'une masse, lourde, épaisse, sans aucun ressaut, et se terminant dans le haut par une large corniche que surmonte, seul au centre, un petit fronton. Notons ce type de façade qui eut à Rome un certain succès, que nous retrouverons à *San Carlo a Catinari* (1612) et qu'un artiste attardé reproduira encore à *San Gregorio* (1633). Ces œuvres sont puissantes, mais particulièrement sévères et froides. Ce n'était pas encore là ce qu'il fallait à l'Église.



Phot. Moscioni.

Fig. 28. — Façade de l'église du Gesù, à Rome.

Giacomo della Porta montre un art plus intéressant et plus fécond en conséquences dans la *Façade du Gesù* (1575), où nous trouvons un nouveau type qui régnera à Rome pendant un demi-siècle jusqu'au moment où Rainaldi, Pierre de Cortone et Borromini renouvelleront l'art de la Renaissance. Ce n'est plus une façade se terminant par des lignes horizontales, c'est, dans une idée tout opposée, toute contradictoire, la recherche de l'élévation, la mise en valeur des lignes ascendantes. Lorsque Giacomo della Porta construit la façade du Gesù, il achevait un édifice commencé par Vignole et il avait en sa possession le projet de façade de Vignole lui-même. Il ne l'adopte pas complètement et les changements qu'il y apporte sont un des plus précieux enseignements que nous possédions sur l'art de cette époque. Le projet de Vignole, se rattachant à d'anciennes

traditions, notamment au projet de G. da San Gallo pour San Lorenzo, multipliait l'intérêt dans l'étage inférieur, en prodiguant les divisions et les belles alternances de niches et de colonnes. Giacomo della Porta simplifie cette complication, resserre la composition et la porte en hauteur. Et cette œuvre, qui est loin d'avoir le charme de celle de Vignole, qui a la lourdeur propre à toutes les créations de Giacomo della Porta, est néanmoins le point de départ d'un art nouveau, d'un art qui s'épanouira plus tard dans des œuvres brillantes telles que les façades de Sainte-Marie-de-la-Victoire et de San Andrea della Valle. Dans le même style, avec plus de simplicité et dans une forme plus belle, Giacomo della Porta créa les Façades de *Sainte-Marie-des-Monts* (1580) et de *Sainte-Catherine dei Funari*.



Phot. Moscioni.

Fig. 29. — Façade de San Girolamo degli Schiavoni, à Rome.

Avant Giacomo della Porta, Mascherino de Bologne, sous Grégoire XIII (1572-76), avait construit la façade de *San Spirito*, qui est, je crois, la première façade d'église que nous rencontrions à Rome depuis celle de l'*Anima* faite en 1510. On est resté à Rome soixante ans sans construire une façade d'église !

Martino Lunghi le Vieux, qui était un Lombard, suit les idées de Giacomo della Porta, mais en les traitant avec un plus fin sentiment décoratif. La façade délicatement ornée de *San Girolamo degli Schiavoni* (1585) est un excellent type de l'art de cet âge. L'intérieur de la *Chiesa nuova* ressemble à celui du Gesù ; mais ici, comme au Gesù, pour retrouver le caractère primitif de l'œuvre, il faut faire abstraction de toutes les décorations dont le xviie siècle l'a revêtue.

De même style encore est *San Andrea della Valle*, qui fut construit vers la fin du siècle par P. Olivieri, et qui a été récemment très modernisé.

Fontana fut un des plus actifs constructeurs de la fin du xvie siècle. Parmi ses travaux d'architecture religieuse, il faut citer l'achèvement, de concert avec Giacomo della Porta, de la Coupole de Saint-Pierre

et la construction du grand Portique si sévère de la façade latérale de Saint-Jean-de-Latran (1585). Il est aussi l'auteur de la *Chapelle Sixtine* à Sainte-Marie-Majeure, qui, par son luxe, son caractère triomphal, est l'annonce de l'art du XVIIe siècle. Elle commence à nous dire que les temps d'épreuve sont passés et que la Papauté triomphante va désormais demander aux artistes de chanter sa gloire et sa majesté souveraine.



Phot. Alinari.

Fig. 50. — Chapelle Sixtine à Sainte-Marie-Majeure. Rome.

Les Palais. — Dans une histoire très méthodique de l'art romain, il faudrait consacrer une division spéciale à l'art sous le pontificat de Paul III qui n'a plus ni la joie, ni la pureté de l'art sous Léon X, mais qui n'appartient pas encore à l'art sévère de la contre-réforme. Ce pontificat représente une période de transition entre l'art des Médicis et celui des Caraffa. Paul III, Farnèse, fut avant tout un grand seigneur, comme les Borgia, les della Rovere, les Médicis, et son règne fut surtout remarquable par les grandes constructions civiles, palais et villas, qu'il fit pour lui et pour sa famille.

Un de ses premiers actes, en montant sur le trône pontifical, fut de reprendre, sur un plan nouveau, sur une échelle beaucoup plus vaste, le Palais qu'il avait commencé en 1513, alors qu'il n'était que cardinal, le *Palais Farnèse*, qui ne prit sa forme actuelle que lors de la reprise des travaux qui eut lieu en 1534. Antonio da San Gallo le Jeune, continuant les

traditions florentines, conçoit encore son œuvre comme une masse carrée, faite pour impressionner par sa grandeur et sa sévérité, plus que pour plaire par son charme : à Rome c'est toujours l'idée de puissance qu'il faut exprimer avant tout. Mais ce n'est plus la mine altière et sauvage du Palais Pitti et du Palais Strozzi ; la demeure s'humanise et devient plus hospitalière. Le type de la forteresse s'efface de plus en plus, les murs ont perdu leur farouche revêtement en gigantesques blocs de pierre, la maison ne se referme plus sur elle-même comme une prison, de larges et nombreuses ouvertures disent en même temps la sécurité et la recherche d'une installation intérieure plus confortable. Précédemment le facteur essentiel était la muraille, maintenant c'est la fenêtre, et inévitablement l'artiste est conduit à en souligner l'importance en l'encadrant par des colonnes et des frontons, en créant, pour la première fois peut-être, le type dit à tabernacle qui continuera pendant longtemps à être le modèle préféré des architectes de la Renaissance. On doit supposer que les fenêtres du premier étage datent des premiers travaux faits au palais, celles moins correctes du deuxième appartenant à la seconde période. De cette seconde époque datent surtout le vestibule d'entrée et la cour intérieure, qui, plus encore que l'extérieur, est si impressionnante par son caractère de grandeur, et dont l'effet devait être encore plus saisissant qu'il ne l'est aujourd'hui lorsque les arcades du premier étage étaient ouvertes. Là vraiment Antonio da San Gallo a mis la marque de son génie personnel et a exprimé les idées grandioses de son époque.

Un peu plus tard Michel-Ange construisit le dernier étage du palais, adoptant des fenêtres d'un style plus compliqué, mais avec une ampleur qui ne dépare pas l'ensemble solennel de San Gallo. Michel-Ange est aussi l'auteur de la corniche terminale du palais, œuvre de la plus grande puissance, la seule que l'on puisse rapprocher de celle du Cronaca au Palais Strozzi. Pour ne plus revenir sur ce palais, rappelons que la grande Loggia de la façade postérieure fut faite plus tard par Giacomo della Porta.

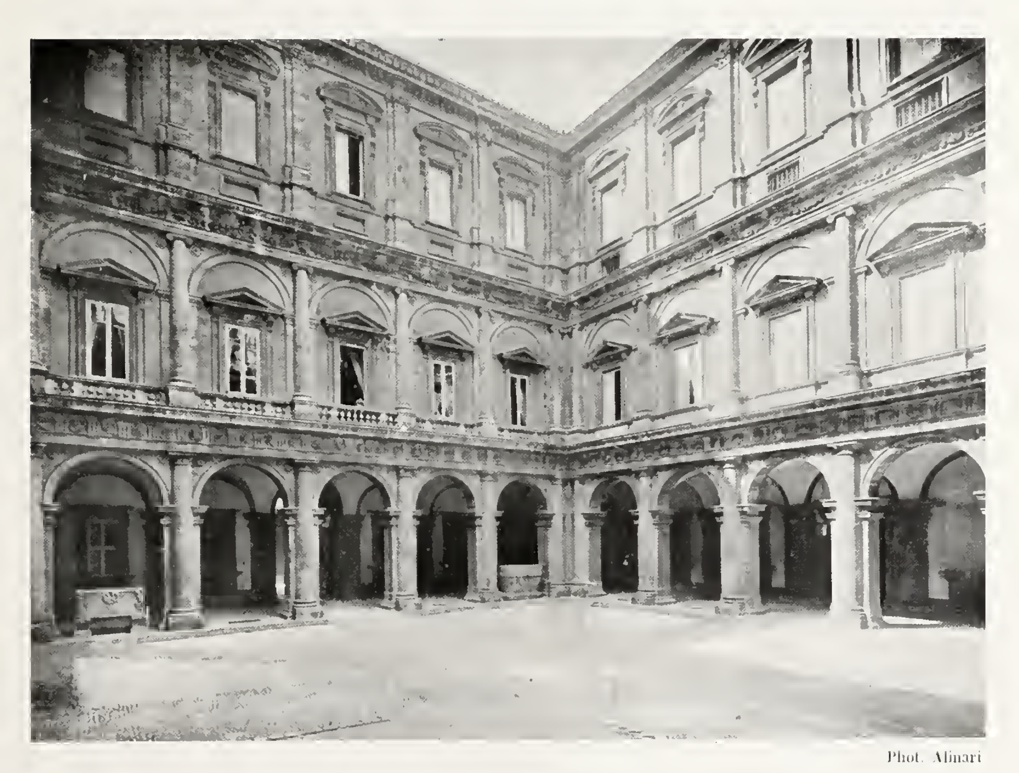
De la belle cour du Palais Farnèse, il faut rapprocher le *Palais apostolique de Lorette* qui fut commencé par Bramante, mais qui doit être considéré comme étant surtout l'œuvre d'Antonio da San Gallo, en raison du caractère des portiques à deux étages, qui se rattachent très étroitement au style du Palais Farnèse.

La venue de Charles-Quint à Rome, en 1536, fut l'occasion d'un grandiose projet d'embellissement de la ville. Paul III résolut de faire revivre les splendeurs du *Capitole*, et Michel-Ange, par l'ordonnance de la place, par l'escalier qui y conduit, par les trois palais qui l'entourent, a créé un de ses chefs-d'œuvre. Au centre, au fond de la place, la dominant, se dresse le Palais du Sénat, et, sur les côtés, sont disposés deux



Phot. Alinari.

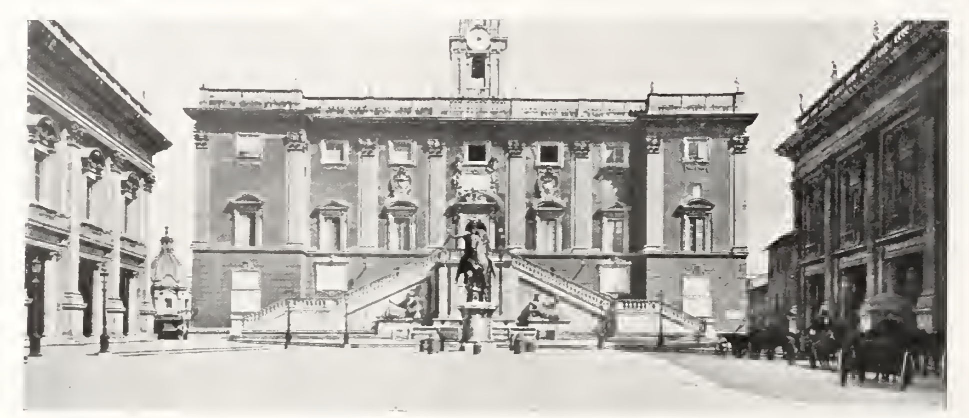
Fig. 51. — Le Palais Farnèse, à Rome.



Phot. Alinari.

Fig. 52. — Cour intérieure du Palais Farnèse.

palais secondaires qui, avec leurs longues rangées de grandes ouvertures, semblent comme un portique triomphal pour le palais central. Au Palais du Sénat, seul l'escalier est de la main de Michel-Ange; dans ce palais, qui fut exécuté après sa mort, ses plans furent légèrement modifiés, et les détails ont revêtu un caractère gracieux qui contraste avec ses fortes et toujours graves pensées; on trouva son style trop sévère et on chercha à l'adoucir. Ce changement se marque par une certaine recherche d'ornementation et par les dimensions plus petites données aux fenêtres, aux frontons, aux pilastres et à la corniche. Les parties inférieures du Palais sont de G. della Porta, et les parties supérieures de Rainaldi. Les palais latéraux furent exécutés plus fidèlement sur les dessins du maître, à l'exception de la fenêtre centrale qui est une addition de G. del Duca, et qui



Phot. Alinari.

Fig. 55. — Le Capitole, à Rome.

a le tort, non seulement d'être d'une affreuse complication, mais aussi de rompre très malencontreusement l'effet monotone voulu par Michel-Ange. Les grandes ouvertures du rez-de-chaussée, les facilités d'accès indiquent un palais pour des réunions du peuple. Le grand ordre qui embrasse les deux étages produit un effet d'imposante grandeur que complète la masse de la corniche terminale. Ici, comme à Saint-Pierre, Michel-Ange cherche les effets violents, les grandes oppositions d'ombre et de lumière, tout ce qui peut donner plus de force à la pensée et la rendre plus saisissante. Michel-Ange a été le vrai maître de cet âge, comme Bramante l'avait été de l'âge précédent. Il crée des types nouveaux, il crée un art qui vivra pendant tout un siècle. L'architecture de Michel-Ange est celle d'un grand génie qui n'a pas reçu l'éducation d'un architecte, qui a une indépendance qu'on perd dans les écoles, une audace que lui donne sa confiance en lui-même. Son art, en dehors de toutes les règles, ouvre le champ à toutes les inventions; il dit que la pensée souveraine maîtresse a le droit de tout tenter pour s'exprimer, que l'art

n'est pas fait seulement pour une recherche de beauté pure, idéale en soi et inexpressive. Lui, qui est le maître le plus puissant de la Renaissance, il apporte en même temps le principe qui va faire évoluer cet art et, on pourrait dire, le détruire. Bramante et Raphaël étaient bien vraiment ses ennemis, les négateurs de tout ce qu'il a voulu et aimé. Michel-Ange a mis la passion dans l'architecture comme dans la statuaire; il est le père de tout l'art du XVIIe siècle, le précurseur de Rubens, du Bernin et de Borromini.

D'autres importantes constructions civiles furent faites alors par la famille des Farnèse. C'est au cardinal Alexandre que l'on doit le *Château de Caprarola*, construit de 1547 à 1559. Ce palais, qui est l'œuvre de Vignole, présente dans son plan une anomalie unique dans l'histoire de la Renaissance italienne. Au lieu d'être conçu dans des formes carrées ou rectangulaires, il a un plan polygonal qui lui donne l'aspect d'un château fort. Cela vient de ce que le palais fut construit sur les fondations d'une ancienne forteresse, mais cela vient sans doute aussi de ce que Vignole avait parcouru la France, qu'il avait vu les châteaux français et s'était ainsi familiarisé avec des formes dont la complication n'était pas faite pour plaire aux maîtres d'Italie. Ce nouveau type entraîne Vignole à adopter pour l'intérieur de la cour un plan circulaire et à préparer ainsi des nouveautés qui eurent tant de succès au XVIIe siècle. Vignole, disciple de Michel-Ange, a créé ici, comme San Gallo au Palais Farnèse, l'art qui convenait vraiment à la grande aristocratie romaine de son époque.



Phot. Moscioni.

Fig. 54. — Détail de la façade intérieure de la Villa Médicis, à Rome.

C'est pour les Farnèse encore que Vignole fit le *Palais de Plaisance* et ces *Jardins du Palatin* dont il ne reste plus que des traces.

Autour de Rome, la *Villa d'Este*, construite en 1548 pour le cardinal Hippolyte d'Este, reste comme le modèle incomparable des grandes villas romaines. Les Romains de la Renaissance, comme les Romains du temps d'Auguste, cherchaient avant tout la fraîcheur pour leurs séjours d'été, et

jamais, dans aucune villa, on n'a, comme à la villa d'Este, donné à l'eau une place si prépondérante, jamais on n'a réjoui les yeux plus délicieusement par le charme des bassins, des fontaines et des cascades.

Aussi riante est la *Villa Médicis* (1540), qui nous montre sur sa façade intérieure le plus joli type des villas romaines se faisant une parure avec des débris antiques.

Le *Palais Spada*, construit en 1540 par Mazzoni, en imitation du Palais de l'Aquila de Raphaël, doit aussi être cité à côté de ces villas. A Rome il est encore, avant les palais sévères de la fin du siècle, le souvenir d'un autre âge. La façade et surtout la cour intérieure richement décorée de festons, de rubans, de guirlandes et de figures en bas-relief ou en ronde bosse, sont un trait d'union entre l'époque de Léon X et celle d'Urbain VIII, entre l'art de Raphaël et celui du Bernin. (Voir aussi la Maison de l'orfèvre Crivelli, via di Banchi Vecchi, faite vers 1540.)



Phot. Moscioni.

Fig. 55. — Cour intérieure du Palais Spada, à Rome.

Le successeur de Paul III, le pape Jules III, construisit en 1550 cette villa qui porte son nom, la *Villa di Papa Giulio*, noble maison de campagne, aux portes de la ville de Rome, où Vignole a mis toute sa science, sans trace de froideur.

Paul IV, Caraffa, ne construit pas; il inaugure le régime de la contre-réforme et la tristesse de ce pontificat se reconnaît non au caractère de ses constructions, mais à leur néant. Il se passe tout entier à lutter contre l'hérésie et à triompher d'elle.

Après lui, pour un instant l'esprit de la Renaissance reparaît avec un pape de la famille des Médicis, Pie IV, à qui nous devons cette *Villa Pia*, des jardins du Vatican, qui est l'œuvre la plus riante qui existe à Rome. Très gracieuse par la disposition des bâtiments, par leurs courbes accueillantes, par la légèreté de la construction, les larges portiques ouverts, qui associent la verdure des arbres à la blancheur des architectures, surtout

par la richesse des ornements qui couvrent toutes les parois, cette villa représente une forme d'art qu'on n'a plus jamais reproduite à Rome d'une manière aussi parfaite. C'est, comme le Palais Spada, une suite des idées gracieuses de Raphaël, mais avec une exubérance, une prolixité qui semblent l'apport à Rome d'une pensée étrangère. Pirro Ligorio, qui construisit cette Villa, en même temps que la Villa d'Este, était un Napolitain; il apportait dans ses yeux le soleil de Naples, l'amour des fêtes, cette joie de



Phot. Alinari.

Fig. 56. — Villa Pia (jardins du Vatican).

vivre qui vient d'Orient en Italie par les deux ouvertures de Venise et de Naples et qui, de temps à autre, pénètre dans les centres le plus spiritualistes de l'Italie, à Rome et à Florence. Au xviie siècle, c'est encore un artiste venu de Naples, c'est le Bernin qui fera régner cette sensualité sur toute l'Italie.

C'est avec Pie V que commence vraiment l'âge nouveau de la contre-réforme, et ici encore, comme sous Paul IV, les constructions se font rares : on emploie le trésor de la papauté à créer les armées et les flottes qui gagneront la bataille de Lépante.

Avec Grégoire XIII et Sixte-Quint, les travaux reprennent activement dans les palais pontificaux. Les constructions faites au Quirinal et au Latran, l'aile du Vatican fermant la cour de Saint-Damase (fig. 24, p. 41)

la Bibliothèque du Vatican, œuvres de Fontana, ne sont que des suites affaiblies du Palais Farnèse, et semblent, plus que toutes autres, porter la marque de la majesté un peu triste de cette époque.

Les papes ne se contentent plus d'élever des palais, ils s'occupent des œuvres d'instruction : ils créent de nombreux collèges, ils font construire la *Sapienza* (l'Université) dont la cour, avec ses grandes arcades superposées, est une œuvre de G. della Porta qui, dit-on, se serait servi d'un dessin de Michel-Ange; plus tard, c'est une œuvre plus importante encore, c'est le *Collegio Romano*, dont Ammanati dessine les lignes robustes et sévères; ce sera enfin la *Propagande*, qui est comme une Université pour le monde entier.

Cet âge est aussi celui des savants, des mathématiciens experts dans tous les secrets de l'art de construire. Fontana, qui avait terminé la coupole de Saint-Pierre, semble s'être rendu plus célèbre encore par l'érection de l'obélisque de la place Saint-Pierre, travail qui reste dans l'imagination populaire comme un des prodiges de l'art de l'ingénieur. Fontana dresse encore les obélisques de la Place du Peuple, de Saint-Jean-de-Latran et de Sainte-Marie-Majeure; il rétablit la Colonne Trajane et la Colonne Antonine, et met sur la Place du Quirinal le groupe des deux colosses. Il fait de grands travaux d'édilité, perçant à travers la ville de longues artères telles que les trois rues allant de Sainte-Marie-Majeure à Sainte-Croix-de-Jérusalem, au Forum de Trajan et à la Trinité-des-Monts.

Parmi tous ces travaux par lesquels les papes embellissent Rome, il faut faire une place spéciale aux adductions d'eau, aux fontaines et notamment à la *Fontaine des Thermes* et à la *Fontaine Pauline*. Les longues et pompeuses inscriptions qui s'étalent sur ces monuments semblent vouloir faire éclater à tous les yeux les récents triomphes de la Papauté.

L'Art en dehors de Rome.

Florence. — Dans la première moitié du siècle, les révolutions, les guerres, le siège de la ville, avaient été les causes d'un arrêt de l'art florentin. Mais, vers le milieu du siècle, le rétablissement de la dynastie des Médicis par l'avènement de Cosme I, grand-duc de Toscane, provoqua une véritable renaissance artistique, et Florence, pendant quelques années encore, retrouva quelque chose de sa grandeur d'autrefois. Ce fut la dernière période glorieuse de cette admirable école qui avait été pendant plus de deux siècles à la tête de l'Italie. Pour Cosme, il ne s'agit plus de gouverner seulement la ville de Florence, mais la Toscane tout entière, et un de ses premiers actes fut la construction de bâtiments pour recevoir

les services d'une vaste administration. Dans ce but, Vasari ordonne les longues galeries de ces *Uffizi* dont la majesté sévère et un peu froide rappelle le style de l'école romaine.

Pour son habitation particulière, Cosme I ne choisit pas l'ancien palais construit par Michelozzo pour Cosme le Vieux, son ancêtre. Il veut marquer le caractère plus populaire de son gouvernement en s'installant dans le Palais de la Seigneurie, dans le vieux palais de la République. De grandes transformations sont faites dans ce palais, et la décoration de la grande cour intérieure commandée à l'occasion du mariage de François, grand-duc héritier, avec Jeanne d'Autriche (1565) dit tout le faste de la nouvelle maison ducale.

Cosme, comme tous les Médicis, veut plaire au peuple, en encourageant les arts et en embellissant la ville, et c'est à lui qu'on doit cette belle idée d'avoir fait de la Loggia dei Lanzi et de la Place de la Seigneurie un véritable musée de statues. Au nombre des travaux d'utilité publique qu'il entreprend, il faut citer la *Loggia du Marché neuf* pompeusement construite par *Bernardo Tasso*, le *Pont de la Trinité*, ce chef-d'œuvre de légèreté et de grâce de *l'Ammanati*, qui n'a pas été égalé, et la *Fontaine* que le même artiste dispose si habilement sur les côtés du Palais de la Seigneurie et qui, par la richesse de sa décoration sculptée, accompagne si heureusement le nouveau décor de la Loggia dei Lanzi, et achève de faire de cette place une chose unique au monde.

Le palais Vieux était une résidence solennelle, admirablement placée au centre de la ville, mais c'était un séjour un peu triste, et Cosme I, voulant une autre résidence plus moderne, s'installa au *Palais Pitti*, reprenant toute la construction du palais, l'agrandissant singulièrement et l'entourant d'admirables jardins. Dans la façade postérieure donnant sur ces jardins, Ammanati crée un nouveau style : il conserve les bossages traditionnels de l'école florentine, mais il les réduit, les amincit et met du brillant dans la première construction dont l'effet était tout en force. Il se sert surtout des bossages pour marquer les divisions de l'édifice, les angles, les portes, les fenêtres, et, pour raccorder tout l'ensemble, il en met même aux colonnes. Les puristes, il est vrai, élèvent bien des critiques, et le *Cicerone* dit que le palais Pitti d'Ammanati est une construction de formes et de proportions affreuses. Il faut cependant constater que ce style eut un très grand succès, et le palais du Luxembourg, que Marie de Médicis fit construire à Paris en imitation du Pitti, nous montre à quels splendides effets il pouvait se prêter.

Gênes. — La grande période artistique de Gênes commence avec les triomphes des flottes de la République, sous le gouvernement d'André Doria, et se poursuit pendant un siècle. L'aristocratie génoise, qui devient

alors si riche et si puissante, dépense l'argent sans compter pour peupler la ville de chefs-d'œuvre. Gênes possède une rue que Vasari dit être la plus magnifique, la plus ornée de riches palais qui fût en Italie. Les palais génois sont des demeures de soldats et de commerçants enrichis : il leur faut du luxe et de la majesté ; ils pourraient en une certaine mesure être considérés comme intermédiaires entre les palais vénitiens et les palais romains, mais ils ont un caractère très particulier qu'ils doivent à l'excessive décoration de leurs façades, et surtout au magnifique développement des portiques, des escaliers et des cours, qui offrent à l'œil, dès l'entrée, de merveilleuses perspectives où souvent les arbres et les verdures viennent se mêler aux colonnades. Les architectes ont été conduits à ces très intéressantes dispositions par la configuration si mouvementée du sol de la ville. Le plus célèbre d'entre eux est *Galeazzo Alessi*, élève de Michel-Ange, qui sut si bien associer la richesse des marbres et l'éclat des décorations au style puissant qu'il tenait de son maître. C'est lui qui construisit les plus beaux palais de la ville et qui fixa un type que ses successeurs ne firent qu'imiter.

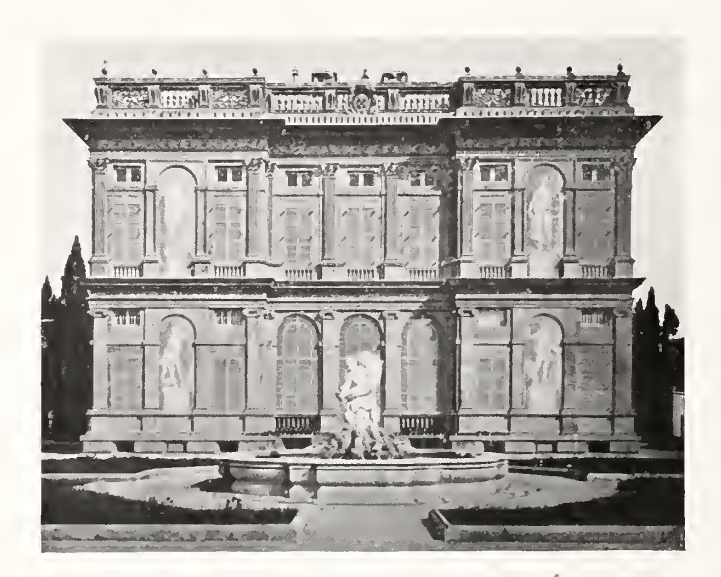


Fig. 57. — Villa delle Peschiere, à Gênes.

On peut juger le style d'Alessi d'après la *Villa Cambiaso* ou la *Villa delle Peschiere*. Les façades de ces villas, imitations libres du palais du Capitole de Michel-Ange, n'ont pas encore l'exubérance de celles qui leur succéderont : ce sont des œuvres nobles et élégantes qui sont d'autant plus intéressantes pour nous qu'elles ont été étudiées par les architectes français du XVIIe et du XVIIIe siècle, et qu'elles ont servi de modèles pour de nombreux édifices et notamment pour le Petit Trianon.

Milan. — A ce moment, Milan se rapproche de Gênes. Le plus beau de ses palais, le *Palais Marino*, aujourd'hui Hôtel de Ville, est une œuvre de Galeazzo Alessi, qui y a mis, surtout dans le cortile, tout le brillant de son art. Leone Leoni fait un pas de plus dans son *Palais des Omenoni* où de puissantes cariatides annoncent déjà le style du XVIIe siècle. Une

des premières en Italie, la ville de Milan se met à la mode espagnole.

Les travaux se continuent à l'*Hôpital*, non plus dans le style simple de Filarète, mais dans le style brillant de Giuniforte Solari. C'est une œuvre très intéressante, très belle, mais très milanaise, c'est-à-dire plus gothique encore que Renaissance.

La Renaissance du XVIe siècle, nous la trouverons surtout dans les projets de *Façade pour le Dôme.* Le projet de Pellegrino (1567), qui reçut un commencement d'exécution, était celui d'un disciple de Michel-Ange et de Vignole, d'un architecte nourri de la plus pure doctrine romaine. Le motif principal consistait en un grand ordre de style corinthien, comprenant dix colonnes détachées au milieu desquelles s'ouvraient les cinq portes. De ce projet, seules les portes furent exécutées, mais elles ne le furent qu'après la mort de Pellegrini et avec un caractère moins simple que celles qu'il avait projetées. Nous reparlerons de cette façade en étudiant le siècle suivant.

NAPLES. — La ville de Naples, placée au voisinage de l'Orient, dans un des sites les plus riants du monde, a toujours été une ville de plaisir. Au début du XVIe siècle, l'arrivée des armées françaises fut une nouvelle cause du relâchement des mœurs dans cette ville et déjà l'on entrevoit les premiers types de cet art qui se manifestera sous la domination espagnole par un véritable débordement de luxe et de sensualité.

Au XVIe siècle, les constructions religieuses se multiplient à Naples sans avoir une grande valeur artistique. C'est *Santa Catarina Formella*, près la Porta Capuana, construite en 1523 par Ant. Fiorentino, église qui, dans une certaine mesure, rappelle par sa coupole l'église de Sainte-Marie-des-Fleurs; mais c'est une exception. Le style à la mode se voit surtout à *Santa Maria Nuova*, à *Sainte-Marie-de-Constantinople*, à *Sainte-Marie del Parto*, à *Saint-Jacques-des-Espagnols*, qui sont construites vers le milieu du siècle. Le luxe des ornements grandit et ne tarde pas à devenir prédominant comme à *San Gregorio Armeno* (1574), aux *Gerolamini* et surtout au *Gesu nuovo*.

Les vice-rois de Naples veulent à ce moment un nouveau palais digne de leur puissance, mais aucun architecte napolitain ne leur semble à la hauteur de cette tâche, et ils font venir de Rome, en 1592, Dom. Fontana, qui employa les dernières années de sa vie à faire dans la ville de grands travaux d'édilité, à percer des rues, à amener de l'eau, et surtout à construire le *Palazzo reale*.

VENISE. — L'architecture vénitienne doit sa transformation à un Florentin sorti de la grande école romaine du XVIe siècle, Jacopo Sansovino, qui quitte Rome après le pillage de 1527 et se rend à Venise avec

la pensée d'aller plus tard à la cour de France où François Ier l'appelait. Mais la République de Venise le comble d'honneurs, lui confie les fonctions les plus élevées, lui donne le titre d'architecte en chef de tous les travaux, et il reste à Venise jusqu'à la fin de ses jours.

La présence de Sansovino va transformer l'art vénitien et faire évanouir cette école de fins ornemanistes qui se contentaient de couvrir de broderies les murailles, et à qui l'on pourrait reprocher d'avoir un peu perdu de vue les grandes dispositions architecturales. La Cour du Palais ducal nous a montré tout le charme, et en même temps tous les défauts, de cette école.

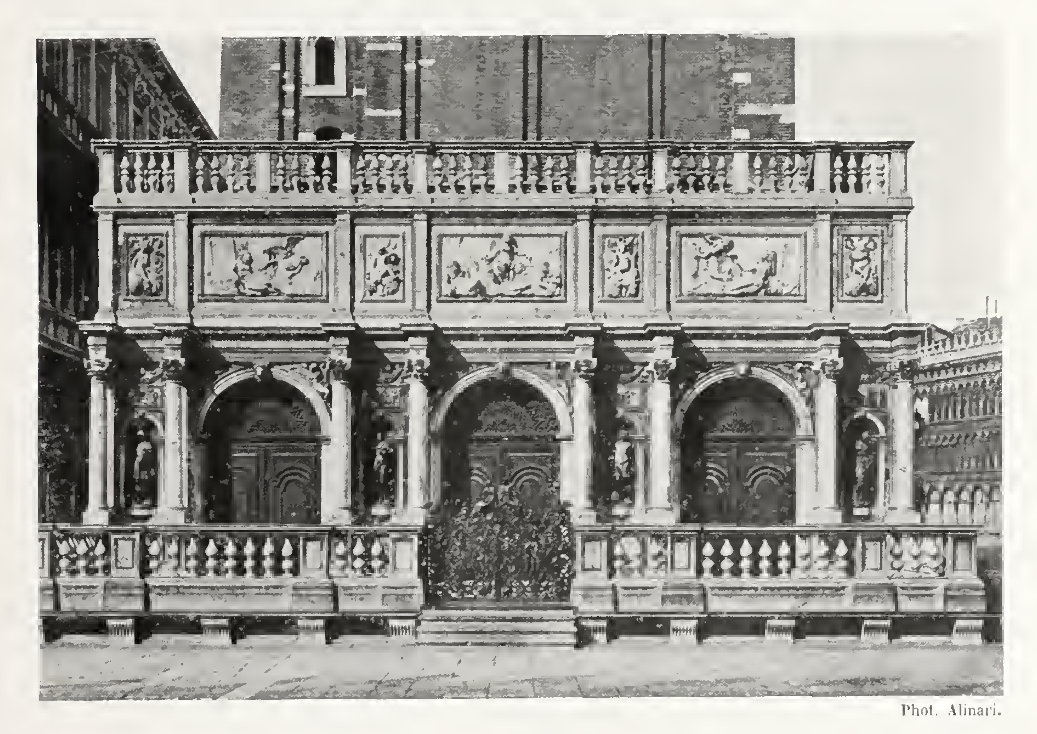


Phot. Alinari.
Fig. 58. — La Libreria de Sansovino, à Venise.

Sansovino, qui, à Florence et à Rome, s'était surtout fait apprécier comme sculpteur, se révéla, en apportant à Venise les nouveautés de la Renaissance, comme un architecte de premier ordre ; et, sans doute, s'il fut un artiste si original, c'est parce que son éducation de sculpteur n'avait pas laissé étouffer en lui, comme chez les purs architectes de Rome, toute fantaisie décorative, et c'est parce qu'il n'avait pas eu le temps de se créer à Rome un style romain. Par son amour du décor, il était à même, mieux que tout autre, de s'assimiler l'esprit de Venise, où la volupté s'allie à la grandeur, et de trouver le moyen d'acclimater dans ce milieu un art si différent de l'art vénitien, tel que l'était l'art de la haute Renaissance. Il fit ce miracle ; l'art romain, sobre, froid, solennel, se réchauffe à la flamme vénitienne, se couvre de fleurs, se dore de rayons de soleil, et l'on voit apparaître un art nouveau, que les puristes ne loueront qu'avec réserves, mais qui ne cessera de procurer des joies sans pareilles à l'âme des artistes.

La *Libreria*, à ce point de vue, est un chef-d'œuvre, par la façon dont elle fait apparaître en une rapide synthèse toute la vie vénitienne. Elle

est et restera, dans le type de l'architecture ornée, comme une des plus grandes merveilles de l'art, comme une œuvre où les éléments essentiels de l'architecture restent prédominants et s'imposent immédiatement au regard, mais où l'on peut ensuite interroger toutes les parties et trouver une ornementation qui, sans cesser d'être à sa place, met partout un charme nouveau. Le type premier de la conception appartient au style romain : c'est le Colisée, le Théâtre de Marcellus, avec leurs deux rangées superposées de grandes arcades ; mais jamais sur l'architecture sévère du Colisée, on n'a fait étinceler un si brillant décor. Ce décor ne consiste



Phot. Alinari.

Fig. 59. — La Loggetta au pied du Campanile, à Venise.

pas en petits ornements dans le goût de l'âge précédent : en disciple de Michel-Ange, c'est la figure, et surtout la figure nue que Sansovino prodigue sur les extrados des arcs, sur la frise et le sommet de la balustrade. L'édifice ne comprenait qu'un étage, et, comme il était d'une très grande longueur, il était à craindre qu'il ne parût trop bas ; c'est sans doute ce qui a décidé Sansovino à développer son attique d'une façon si extraordinaire. La frise prend des proportions tout à fait anormales, et, par sa richesse, elle contribue pour beaucoup à l'aspect somptueux de l'édifice ; la balustrade, surmontée de statues, grandit encore le motif sans l'alourdir. Je ne sais si les théoriciens ne peuvent pas critiquer telle ou telle partie de ce monument, mais ici, tout est si génial que les parties critiquables sont peut-être les plus belles. C'est une œuvre où tout con-

court au même but, à l'expression d'une même idée. Un Amadeo, à Pavie, a dit la richesse; à Rome, un Michel-Ange a dit la force; à Venise, Sansovino exprime la richesse et la force réunies.



Phot. Alinari.
Fig. 40. — Palais Corner (ou della Cà Grande), à Venise.

La *Loggetta* est un petit édifice d'un caractère tout spécial, c'est une salle d'attente pour les procurateurs de Saint-Marc. Placée au pied du Campanile, la légère construction est raccordée très heureusement à la masse nue de la haute tour par un grand attique orné de riches bas-reliefs. On reproche quelquefois un peu de lourdeur à cette partie; mais il faut remarquer que les bas-reliefs exécutés par Girolamo de Ferrare ont peut-être moins de finesse que ne leur en eût donné le maître, et surtout qu'il manque au monument les statues qui, surmontant les colonnes, devaient réunir d'une façon plus intime les deux parties de l'édifice.



Phot. Alinari.
Fig. 41. — Palais Grimani, à Venise.

Mais cette réserve faite, où trouver un bijou d'architecture plus délicieusement composé, et plus finement ciselé? Quelle grâce, quelle noblesse, dans ces trois grandes arcades séparées par cet admirable motif de doubles colonnes enfermant des bas-reliefs et des niches garnies de statues. Sansovino ne se contente pas d'être l'architecte de son œuvre, il en est en même temps le sculpteur: il donne tous les des-

sins des fins bas-reliefs d'enfants et des délicates figures ornant les tympans, et il modèle lui-même les quatre statues de bronze qui, par leur élan de jeunesse, par leur voluptueuse préciosité, n'ont de rivales que dans les statues de Cellini sur le piédestal du Persée[1].

Avant la Libreria et la Loggetta, ces œuvres où s'est épanoui pleinement le style vénitien de Sansovino, ce maître avait construit à Venise des édifices que nous trouverons plus graves, plus imprégnés des idées



Phot. Alinari.

Fig. 42. — Palais Bevilacqua, à Vérone.

de la haute Renaissance romaine, et qui marquent comme une première phase d'acclimatation de Sansovino au milieu vénitien.

Le *Palais Corner* (1536) est vénitien déjà par la dimension et le nombre des ouvertures, par l'importance des balcons, par la légèreté de l'ensemble; mais il se rattache encore par de nombreux points à la tradition romaine. La sévère monotonie des trois portes, l'emploi des colonnes accouplées dans les étages supérieurs, rappellent les dispositions de la Maison de Bramante; l'absence de polychromie et la sobriété de l'ornementation sont une conséquence des idées classiques; enfin, les bossages, qui, il est vrai, n'apparaissent pas ici pour la première fois à Venise, puis-

1. La *Loggetta*, détruite par la chute du Campanile, mais dont toutes les parties subsistent, sera très fidèlement reconstituée dans son état primitif.

qu'on en trouve au palais Corner Spinelli, sont presque une anomalie dans cette ville, où la légèreté a toujours été la caractéristique de toutes les constructions.

Au point de vue de l'élégance, on peut dire que le palais Corner marque un recul sur les palais antérieurs, sur le palais Vendramin par exemple, mais il avait une puissance plus grande et, par là, pouvait plaire, au moment où Venise étendait sa domination sur la terme ferme et où la



Phot. Alinari.

Fig. 45. — Basilique de Vicence.

grandeur des familles de la noblesse cherchait à se manifester avec plus de force et d'éclat.

Un autre édifice est à signaler c'est le premier que Sansovino fit à Venise : la *Zecca*. Il s'agissait de construire un bâtiment administratif, ou tout luxe d'ornementation eût été déplacé. Seule la sobriété et la force étaient à propos et Sansovino a bien rempli ce programme, mais l'œuvre n'était pas de celles qui convenaient à son génie et on peut remarquer qu'il n'a pas manié la sévérité aussi bien que la grâce. Les lourdes corniches dont il surmonte les fenêtres du premier étage sont injustifiables et mettent dans cette partie une complication vraiment déplaisante.

Sansovino a construit plusieurs édifices religieux, mais sans y mettre toutefois, comme dans ses édifices civils, la même géniale supériorité. Sa plus belle œuvre est l'église de *San Giorgio dei Greci*, qui est avec le San

Giorgio Maggiore de Palladio le plus intéressant type d'église construit au XVIe siècle à Venise dans le style de la Renaissance.



Phot. Alinari

Fig. 44. — Palais Chieregati, à Vicence.

A côté de Sansovino, et en même temps que lui, un autre artiste transportait dans les pays du Nord les nouveautés romaines. Sanmicheli (1484-1559), qui, né à Vérone, n'avait pas reçu comme Sansovino, dans sa première éducation, le don de la grâce florentine, s'était assimilé plus complètement que lui l'esprit romain. Chez lui, l'énergie prédomine : il est fort, robuste, un peu sauvage même, comme Michel-Ange.



Phot. Alinari.

Fig. 45. — Palais Valmarana, à Vicence.

Sanmicheli a consacré une partie de sa vie à des travaux de fortification et, par l'emploi de plans bastionnés, il s'est montré un remarquable novateur, le vrai précurseur de Vauban. Ces travaux ont sans doute contribué à donner à son style ce trait de force et de rudesse que l'on remarque dans toutes ses constructions civiles. Il y a toujours un lointain aspect de forteresse jusque dans ses palais vénitiens. Le caractère de son art se manifeste en particulier par l'emploi de robustes bossages, par les dimensions qu'il donne à ses ouvertures, par cette manière qui lui est toute particulière de disposer sur ses façades des alternances de grandes et de petites fenêtres, par sa prédilection pour les palais à un étage dans lesquels il cherche à donner l'impression d'une solide assise, d'une masse puissamment attachée au sol. De longs pilastres cannelés, des colonnes torses, des balcons, des corniches aux fortes saillies mettent

une vie singulière dans toutes ses œuvres. Quand on en a vu une seule, on ne peut plus le confondre avec personne. C'est un des plus intéressants artistes de son époque, et son originalité même fit qu'il n'eut pas de successeurs.

Nous reproduisons deux de ses œuvres, le *Palais Grimani* de Venise et le *Palais Bevilacqua* de Vérone. Au rez-de-chaussée du Palais Grimani, on admirera les trois portes disposées comme celles d'un arc de triomphe et la magnifique disposition des pilastres cannelés qui les séparent et portent l'entablement. Au palais Bevilacqua un effet plus robuste est produit par les bossages du rez-de-chaussée qui font valoir la splendide richesse du premier étage, les longues colonnes torses et le luxueux décor qui couvre les tympans des arcs et la grande frise terminale.



Phot. Alinari.

Fig. 46. — Loggia del Capitanio, à Vicence.

Palladio, comme Sanmicheli, fit à Rome son éducation artistique. Au moment où il vient dans cette ville, aux environs de 1540, le maître qui domine est Ant. da San Gallo, et c'est sous l'influence de ses œuvres et spécialement du palais Farnèse, que Palladio construit la *Basilique de Vicence*, œuvre sévère, sans ornements, mais d'une puissance d'effet incomparable. Là il s'agissait, non de créer un édifice nouveau, mais d'entourer d'un portique une vieille construction du Moyen Age. Peut-être n'était-il pas nécessaire d'avoir recours pour cela à tant de force, et les maîtres qui avaient construit dans la même donnée la Basilique de Padoue avaient su disposer des galeries plus légères. Mais ici Palladio agit en véritable Romain et transporte dans le milieu vénitien un style qui contraste avec ce qu'on y avait fait jusqu'alors et ce qu'on y fera plus tard. — Il faut remarquer qu'une des formes du portique de Palladio provient d'une nécessité de construction. Comme tous les grands architectes, Palladio a tiré d'une difficulté un des principaux éléments de beauté de son œuvre. Il a voulu faire correspondre les piliers de ses arcades avec les piliers intérieurs de l'ancienne basilique. Mais ceci étant, il y avait de pilier à pilier une largeur trop grande

pour qu'il pût disposer aisément ses ouvertures. Et pour les restreindre, sans être obligé d'employer des piliers trop larges, il a recours à un curieux expédient de colonnes détachées : cette forme, en multipliant les vides, contribue à mettre un peu de légèreté dans la masse formidable de la construction.

Palladio ne retrouva plus l'occasion de faire une œuvre d'une telle nature et d'une telle importance. Son activité s'employa surtout à construire des palais et des villas pour la riche aristocratie vénitienne. Dans l'étude de ses palais, les quelques dates que nous connaissons nous permettent de nous rendre compte de l'évolution de sa manière et de le voir passer de l'art classique qu'il rapporte de Rome à l'art somptueux que voulait le milieu vénitien.

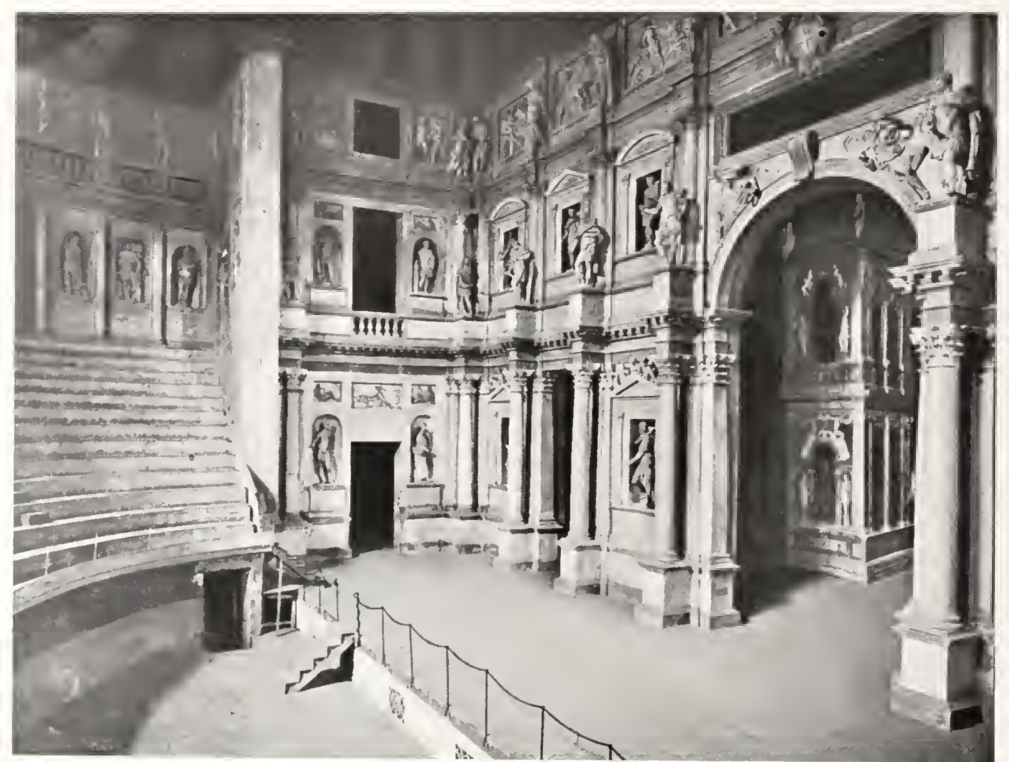
Tout d'abord il agit en vrai Romain, avec cet esprit classique que les théoriciens commençaient à mettre à la mode. A ce moment son style est caractérisé par l'emploi de colonnes surmontées d'architraves auxquelles il rend leur véritable rôle constructif. L'œuvre typique de ce style est le *Palais Chieregati*, aujourd'hui Musée municipal, où le même motif de loges ouvertes à deux étages est répété à l'intérieur de la cour et sur la façade. Au même style appartient la Villa Almerico, dite la *Rotonde*, charmante construction qu'eût aimée Bramante, où les appartements sont disposés symétriquement autour d'une salle centrale couverte d'une coupole, sur les quatre faces de laquelle s'ouvrent des portes précédées d'un portique.

Dans le deuxième livre de l'*Architettura* de Palladio on trouvera les plans et élévations d'un grand nombre de palais et de villas, construits par lui dans ce style. On y admirera la belle disposition des appartements et des cours, et les grands portiques ouverts ou fermés qui précèdent l'habitation principale.

Ce genre de construction représente, sinon sa manière la plus belle, du moins celle qui plus tard fut le plus imitée. Mais Palladio, subissant l'influence du milieu vénitien et plus particulièrement celle de Sansovino, s'achemine peu à peu vers des constructions de style moins classique, mais plus originales et plus brillamment ornées. On peut suivre cette évolution en passant du *Palais Chieregati* (1565) au *Palais Valmarana* (1566), au *Palais Porto* (1570), à la *Loggia del Capitanio* (1571) et au *Théâtre olympique*, qui fut la dernière œuvre du maître. Dans ces œuvres Palladio fait preuve des ressources les plus variées, employant tour à tour les pilastres, les colonnes libres et les colonnes engagées, adoptant tantôt les ordres superposés, tantôt le grand ordre enserrant deux étages, maniant avec un égal bonheur le style dorique, l'ionique et le corinthien. A la Loggia du Capitanio, dans un style d'une audacieuse fantaisie, par la forme des grandes ouvertures, par l'élan des colonnes, par le puissant ressaut des balcons et

des corniches, par la disposition différente des deux façades, par l'exubérance du décor qui couvre toutes les parties des murailles, Palladio a créé une de ses œuvres les plus originales, dans toute la maturité et la fougue de son génie.

Au Théâtre olympique, le mur de la scène, avec son prodigieux décor de colonnes, de niches et de statues, est une œuvre unique en son genre. Ici, l'architecte, placé en dehors de toutes les utilités, de toutes les



Phot. Alinari.

Fig. 47. — Théâtre olympique, à Vicence.

contingences, peut donner un libre essor au vol de ses pensées et il crée, dans tout l'élan de son imagination, une œuvre de pure poésie, et comme une véritable symphonie musicale.

En architecture religieuse, quoique son originalité soit moins grande que dans les palais, l'art de Palladio est intéressant à étudier. *San Giorgio Maggiore* et le *Redentore* sont des œuvres maîtresses, toutes d'un jet, et qui nous sont parvenues intactes sans avoir reçu des époques suivantes ces riches décorations qui ont fait perdre à tant d'églises du XVIe siècle leur correcte élégance et leur sévère nudité. Vrai disciple des traditions les plus anciennes de la Renaissance, remontant jusqu'à Brunelleschi, Palladio aime la nudité des murs et ne recherche d'autres effets de couleur que la faible opposition de la pierre et du crépi. Il tire ses principaux effets de la saillie des demi-colonnes et de leur multiplicité,

soit dans la nef, soit dans l'abside où nous voyons repris ce joli motif de déambulatoire si rare à la Renaissance, ce motif du Moyen Age que Bramante et ses disciples avaient projeté pour Saint-Pierre, mais auquel Michel-Ange avait renoncé.



Phot. Alinari.

Fig. 48. — Vue intérieure de l'église du Rédempteur, à Venise.

Dans les façades des églises, à San Giorgio Maggiore et au Redentore, il trouve par la disposition des colonnes, des niches et des entablements une des formes de façade les plus heureuses pour de petites églises de type basilical, marquant nettement les trois nefs, sans chercher à mettre sur la façade une hauteur factice, maintenant ainsi un type léger que l'école romaine n'aime pas et abandonne pour des effets plus lourds et plus violents.

Palladio a été le dernier grand maître de la Renaissance. Entre ses mains se continuent la distinction et le classicisme de Bramante, cet art que l'école romaine abandonne pour rechercher, à la suite de Michel-Ange, des formes plus violentes et plus passionnées. Aussi, lorsque, à la fin du XVIIIe siècle, les architectes tentèrent une nouvelle réforme basée sur une étude plus précise de l'antiquité, c'est Palladio plus que tout autre qu'ils prirent pour guide. Ne connaissant presque pas l'art de Bramante qui ne s'était pas réalisé, restant indifférents à l'art trop



Phot. Alinari.

Fig. 49. — San Giorgio, à Venise.

anormal de Michel-Ange, et ayant en haine l'art si original et si vivant, mais si peu classique des maîtres du XVIIe et du XVIIIe siècle, c'est de Palladio qu'ils s'inspirèrent pour créer le style de l'Empire, c'est en lui qu'ils virent, non sans raison, le plus pur représentant de la Renaissance.





Fig. 50. — Croquis d'églises par Léonard de Vinci.

BIBLIOGRAPHIE

PUNGILEONI, *Memorie intorno alla vita ed alle opere di Donato o Donino Bramante*, Rome, 1836. — CASATI, *I capi d'arte del Bramante nel Milanese*. Milan, 1870. — Baron H. DE GEYMÜLLER. *Les projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome*, Paris, 1875-1880 : — ID., *Cento disegni inediti di Architettura, d'ornato e di figure di Fra Giovanni Giocondo*, Florence-Paris, 1882 : — ID., *Raffaello Sanzio, studiato come architetto*. Milan. 1884 : — ID., *The school of Bramante*, Londres, 1891. — COURAJOD ET GEYMÜLLER. Les estampes attribuées à Bramante (*Gazette des Beaux-Arts*, 1874). — H. SEMPER. *Bramante* (dans *Kunst und Künstler* de DOHME et W. VON SEIDLITZ, *Jahrb. der P. K. Sammlungen*. Berlin, 1887). — LETAROUILLY ET SIMIL. *Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre de Rome*, Paris, 1882, 5 vol. de planches in-fol. — JOVANOWITZ. *Forschungen über dem Bau der Peterskirche zu Rom*, Vienne, 1877. — G. CAROTTI. *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*, Milan, 1904. — DOM. GNOLI, Palazzo della Cancellaria (*Arch. storico dell'Arte*, 1892) ; — ID., *Have Roma*, 1908. — BOITO, *Leonardo, Michel Angelo, A. Palladio*, Milan, 1885. — BUHLMANN, *Die Architektur des classischen Alterthums und der Renaissance*, Stuttgart, 1872-1877. — MEYER, *Zur Geschichte der plastischen*

Darstellungsformen. Leipzig, 1896. — Redtenbacher, *Die Architektur der Ital. Renaissance*, Francfort, 1886. — Baschdorff, *Palast-Architektur von Ober-Italien und Toscana von* XV-XVII *Jahr.*, 1888. — Patzak, *Villa Imperiale di Pesaro*, 1908. — Ebe, *Die Spät-Renaissance*, Berlin, 1886. — Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart, 1887. — H. de Geymüller, *Michel Angelo als Architekt*, 1904. — Romain Rolland, *Michel-Ange* (Coll. des Maitres de l'Art). — Marcel Reymond, *Michel-Ange* (Coll. des Grands Artistes). — Charles Garnier, Michel-Ange architecte (*Gazette des Beaux-Arts*, 1876). — Marcel Reymond, L'architecture des tombeaux des Médicis (*Gazette des Beaux-Arts*, tome XXXIX). — F. Bürger, Über zwei Architekturzeichnungen Michelangelos in der Casa Buonarroti in Florenz (*Repertorium für Kunstw.*, 1908). — Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, 2 vol., Berlin, 1903-1905. — Schönfeld, *Andrea Sansovino und seine Schule*, Stuttgart, 1881. — Serlio, *Le regole generali di architettura.... Sopra le cinque maniere degli edificii:* Venise, 1537-1545 — Amorini, *Elogio di Sebastiano Serlio*, Bologne, 1823. — Charvet, *Seb. Serlio*, Lyon, 1869. — Vignole, *Regole degli cinque ordini d'architettura*, 1563. — Fritz Bürger, Vitruv und die Renaissance (*Repert. für Kunstwiss.*, 1909). — Rondini, *I due Vignole*, Modène, 1886. — Willich, *Barozzi da Vignola*, 1906. — Lebas et Debret, *Œuvres complètes de J. Barozzi de Vignola*, Paris, 1815. — Palladio, *I quattro libri dell' Architettura*, Venise, 1570. — *Les bâtiments et dessins d'André Palladio recueillis et illustrés par O. B. Scamozzi*, Vicence, 1776-1781, 4 vol. in-fol. — Ferrari, *Palladio e Venezia*, Venise, 1880. — Zanella, *Vita di Andrea Palladio*, Milan, 1880. — J. de Laurière, *Giuliano da San Gallo et les monuments antiques du midi de la France*, Paris, 1885. — Gustave Clausse, *Les San Gallo*, 3 vol. in-8°, 1900. — Tipaldo, *Elogio di Fra Giovanni Giocondo*, Venise, 1875 (Édition Mestre). — Salva, *Elogio di Michele San Micheli*, Rome, 1814. — Ronzani et Luciolli, *Le fabbriche civili, ecclesiastiche e militari di Michele San Micheli*, Venise, 1832. — Weese, *Baldassare Peruzzi*, 1894. — De Nolhac, *Piero Ligorio*, Paris, 1886. — Jean de Foville, *Gênes*, Paris, 1907.

CHAPITRE II[1]

LA SCULPTURE ITALIENNE JUSQU'A LA MORT DE MICHEL-ANGE

Avant de suivre dans les écoles locales du nord et du midi de l'Italie l'évolution de la sculpture, il convient d'en étudier, en Toscane et à Florence même, foyer central et rayonnant, le plein développement. Nous avons vu déjà (tome III, p. 515-587) quel rôle jouèrent à Padoue, à Venise, à Rome, les maîtres florentins de la première moitié du xv[e] siècle; nous retrouverons leur influence à tous les moments décisifs et dans toutes les grandes œuvres de la plastique italienne; nous analyserons de quel amalgame d'éléments florentins et lombards, mais surtout florentins, se constituèrent à Rome les ateliers où s'élabora, aux approches du xvi[e] siècle, le style de la Renaissance parvenue à sa maturité.... Mais il est nécessaire de compléter d'abord l'histoire de la sculpture proprement florentine[2].

Luca della Robbia. — A côté de Donatello et de Ghiberti, plus jeune qu'eux de quelques années, Luca della Robbia fut un des grands initiateurs de l'art florentin — et son nom et son œuvre, avant ceux de tous les maîtres si longtemps méconnus du Quattrocento, ont eu de notre temps le

1. Par M. André Michel.

2. Les études de détail se sont depuis vingt ans à ce point multipliées sur cette période de l'histoire de la sculpture italienne, qu'il est impossible, dans un ouvrage comme le nôtre, d'entrer dans le détail de toutes les controverses qui se sont élevées. Nous négligerons, de propos délibéré, toutes les pièces d'importance secondaire, morceaux d'école ou d'atelier plus ou moins arbitrairement ajoutés à la liste des œuvres authentiques et vraiment significatives des maîtres; ces « attributions » n'ajoutent rien d'essentiel à la connaissance de leur génie : bien souvent, si elles étaient justifiées, elles ne serviraient qu'à en constater les défaillances. Les catalogues de musée ont le devoir d'en tenir compte; l'histoire de l'art peut les laisser de côté.

privilège d'arriver à la popularité. C'est que son génie fait de tendresse et de simplicité, de sain réalisme, de mesure et de charme, est entre tous assimilable et accessible. S'il reste encore dans son histoire plus d'un point délicat où la critique hésite, rien n'est moins compliqué que la formation de son art tel qu'il se révèle à nous dans ses chefs-d'œuvre authentiques.

Une déclaration de biens de 1427 nous montre Luca au milieu de sa famille, à laquelle il resta toujours attaché. Il vit alors avec son vieux père, Simone di Marco della Robbia, sa mère, ses frères et belles-sœurs dans une maison de la rue San Egidio; il a 27 ans; il devait rester célibataire et transmettre à ses neveux, avec sa fortune et son industrie, une partie de son génie.

Aucune œuvre de lui ne peut être avec certitude placée avant 1431. Il est bien certain, pourtant, qu'il s'était déjà révélé et classé par des travaux importants quand les fabriciens de Sainte-Marie-des-Fleurs le choisirent pour exécuter la tribune aux chanteurs, en face de laquelle s'élevait celle de Donatello (voir tome III, p. 571-572, fig. 327, 328). Il est désigné alors comme *maestro d'intaglio, intagliatore, marmorarius* — et aussi, dans un document de 1454, *aurifex*. Vasari veut qu'il ait d'abord travaillé chez un orfèvre; mais il est impossible de dire avec précision où se fit son apprentissage. L'hypothèse qui place ses débuts sous le patronage de Ghiberti, son aîné de 22 ans, est certes très plausible; mais celle qui voudrait reconnaître sa propre main dans les deux jolies figurines de l'*Annonciation* qui surmontent la niche du Saint Mathieu de Ghiberti à Or San Michele (v. tome III, p. 487, fig. 275), est trop séduisante — et trop peu appuyée — pour qu'on ne lui résiste pas! Si l'on pouvait ajouter foi à l'inscription ancienne, mais non contemporaine, qui se lit au revers d'un petit stuc conservé au Musée d'Oxford, représentant la Madone accroupie entre deux anges (*formato a di 17 di gennaio 1428 — formato nel gabinetto di Nicholo in gesso*), on serait tenté, avec Paul Schubring, de reconnaître dans ce « Nicholo », le Niccolo di Lorenzo, collaborateur de Ghiberti en 1414 pour la première porte du baptistère — et, dans le stuc lui-même, la reproduction d'un original en bronze, qui serait une des œuvres de la jeunesse de Luca. Autour de ce document, malheureusement contestable, d'autres critiques ont proposé de grouper plusieurs autres morceaux en terre cuite, comme les deux petits bas-reliefs du Louvre avec la Madone entre quatre saints et la Madone entourée de six anges, et même la Madone Frescobaldi du Musée de Berlin.... Mais les arguments sur lesquels s'appuie cette classification sont trop subjectifs, les monuments mêmes qu'elle concerne sont trop discutables pour qu'on puisse la considérer comme acquise à l'histoire. Dans l'état actuel de la science, la première œuvre certaine de Luca est aussi la plus célèbre et la plus populaire : c'est la

tribune aux chanteurs du Dôme de Florence. La commande lui en fut faite en 1431 ; le monument était en place en 1435 et le dernier paiement effectué le 28 août de la même année. C'est bien un *marmorarius* qui s'y révèle dans toute la force et la plénitude de son génie et de son art. Comme Ghiberti, il se rattache encore par quelques détails de draperie, mais à peine sensibles désormais, aux maîtres de la fin de l'époque gothique ; le voisinage de Donatello n'a pas été sans agir sur lui : il a regardé des sarcophages et des bustes antiques et l'influence s'en fera sentir dans les têtes laurées de ses sonneurs de trompe, comme dans la composition, qui se rapproche également de celle des bas-reliefs de Michelozzo, pour le monument Aragazzi (v. tome III, p. 565, fig. 325) ; mais ce qui emporte tout et donne au monument sa signification et sa beauté persuasives, c'est la prise de possession de la réalité vivante, directement et affectueusement observée par une âme d'artiste sensible et vibrante. Telle qu'elle a été reconstituée au Musée de l'Œuvre du Dôme[1], la *cantoria* se compose d'un balcon soutenu par des consoles et comprenant deux séries superposées de quatre bas-reliefs, séparés ceux de la galerie supérieure par des pilastres cannelés, ceux d'en bas, en retrait, par les consoles de support. Deux autres bas-reliefs garnissent à droite et à gauche les petits côtés du balcon.



Phot. Brogi.

Fig. 51. — *Laudate eum in sono tubæ.*
Bas-relief de la Cantoria de Luca della Robbia.
(Musée de l'Œuvre du Dôme, à Florence.)

Le thème proposé à l'artiste ou choisi par lui est l'illustration du psaume CL, dont les versets sont inscrits sur les moulures de la cantoria.

Laudate Dominum in sanctis ejus,
laudate eum in firmamento virtutis ejus.
laudate eum in virtutibus ejus,
laudate eum secundum multitudinem magnitudinis ejus.

1. Pour l'histoire des vicissitudes subies par cette *cantoria*, comme par celle de Donatello, voir tome III, p. 572.

c'est l'inscription de la corniche supérieure ; on lit en bas :

Laudate eum in sono tubae,
laudate eum in psalterio et cithara,
laudate eum in tympano et choro,
laudate eum in chordis et organo,
laudate eum in cymbalis bene sonantibus,
laudate eum in cymbalis jubilationis.
Omnis spiritus laudet Dominum.

C'est comme un *crescendo* d'adoration, dont chaque verset est confié, en chacun des dix bas-reliefs, à un groupe de petits musiciens debout sur des nuages. Les joues se gonflent pour emplir et faire vibrer les trompettes sonores, et les rondes des danseurs s'unissent aux rythmes et aux mélodies ; les joueurs d'instruments à corde, la tête inclinée comme pour surveiller la justesse de leurs accords, ou les yeux levés au ciel, font monter vers l'Éternel la ferveur naïve de leur hymne d'amour ; les enfants de chœur, attentifs à la mesure, ouvrent la bouche et émettent le son avec une vérité si expressive qu'on pourrait, semble-t-il, discerner la qualité et le timbre des voix rien qu'à la physionomie et à la mimique des chanteurs ; les danseurs prennent leurs ébats et laissent éclater leur jubilation ; mais ce ne sont plus ici les bousculades et les bourrades des gamins de Donatello ; une harmonie charmante enveloppe et règle les gestes ; ces danses enfantines et joyeuses sont aussi des danses sacrées, dans les parvis et à la gloire du Très-Haut. Il faut reprendre une à une ces délicieuses figures d'enfants et de vierges pour en sentir la variété, la vérité, la tendresse et l'émotion. Il semble qu'à la sympathie créatrice de l'artiste, épris de la nature et de la vie, un sentiment plus intime de piété personnelle est venu se mêler — et ce que l'on sait de la dévotion de Luca, affilié à l'une des confréries religieuses les plus praticantes de Fiesole, confirme cette impression.

Il y a des inégalités dans l'exécution de ces dix bas-reliefs, où Luca fut vraisemblablement aidé par un atelier ; — les comptes ne révèlent pourtant que le nom d'un seul collaborateur, « Nanni di Miniato, detto Fora » qui, le 25 décembre 1435, recevait « 40 piccole » pour avoir exécuté une partie de la corniche de la tribune, à laquelle Luca était en train de travailler.

La cantoria était à peine achevée quand, le 30 mai 1437, Luca reçut, des fabriciens de Sainte-Marie, nouvelle commission « *ad faciendum storias marmoris quae deficiunt in Campanile...* ». Il s'agissait de compléter par l'exécution des cinq derniers médaillons, la décoration du campanile de Giotto et d'Andrea Pisano (voir tome II, p. 610-612, fig. 578-579). Le cadre préparé mais laissé inoccupé par ses prédécesseurs, la forme, le motif

iconographique s'imposaient également à l'artiste, qui modela successivement, parfois avec quelque lourdeur mais avec une force expressive, une entente du geste vraiment saisissante, l'Harmonie, la Musique, la Mathématique, la Dialectique et la Grammaire. Tubalcaïn frappe, de ses deux marteaux, l'enclume dont son oreille attentive note la vibration; Orphée, enveloppé d'un manteau aux plis profonds, assis sur un rocher à l'ombre d'un bocage, attire à lui les fauves et les oiseaux; deux savants



Phot. Brogi

Fig. 52. — La Délivrance de saint Pierre. Bas-relief par Luca della Robbia.
(Musée du Bargello, à Florence.)

(Euclide et Pythagore?) semblent s'accorder gravement sur les termes d'une démonstration dont l'un écrit la formule tandis que les doigts de l'autre en détaillent et décomptent subtilement les termes; les dialecticiens au contraire argumentent avec vivacité et leur discusoion est presque une altercation; le grammairien fait doctement la leçon à deux élèves dont l'un prend des notes, les jambes croisées, dans une attitude charmante de vérité familière et de naturelle élégance. Le bas-relief de la *Création d'Ève* en terre cuite vernissée (voir tome III, p. 559, fig. 306 et l'*erratum* p. 975) conservée au Musée de l'Œuvre du Dôme pourrait être, d'après quelques critiques, un essai de Luca en vue de cette série. On y retrouve plutôt

quelques traces de l'influence de Jacopo della Quercia, sans qu'il soit toutefois possible d'en attribuer la paternité à l'un ou l'autre des deux maîtres.

Luca, ici encore, nous apparaît comme un *marmorarius*, plus robuste et plus sommaire à la fois que dans les bas-reliefs de la *cantoria*, et cette rudesse de facture s'accentue encore plus dans les deux bas-reliefs de la *Délivrance* (fig. 52) et du *Crucifiement de saint Pierre*, qui lui furent commandés pour un autel érigé dans la chapelle dédiée à l'apôtre dans le Dôme et payés en 1441.

Phot. Alinari.

FIG. 53. — Le tabernacle de Peretola (marbre, bronze et terre cuite émaillée), par Luca della Robbia.

Il paraît donc qu'il n'eût tenu qu'à lui, si les circonstances l'y avaient poussé, d'accentuer dans la manière forte un talent de « tailleur de pierre » qui venait de se révéler sous des formes si diverses, et sur lequel avait peut-être agi le voisinage de Donatello. Il saura à l'occasion retrouver cette énergie pathétique; mais le moment approchait où un autre mode d'expression allait s'offrir à lui. Les plus intimes sollicitations de son génie familier furent ici d'accord avec cette part d'imprévu qui se mêle toujours, plus ou moins efficacement, à l'œuvre des grands artistes. Entre 1441 et 1443, il eut à exécuter pour la chapelle de Saint-Luc, à Santa Maria Nuova, un tabernacle de marbre, *tabernacolo di marmo per tenere il corpo di Cristo*, comme disent les comptes. Ce monument, transporté par la suite dans une petite église de la banlieue florentine, Santa Maria di Peretola, en a pris le nom (fig. 53); mais c'est à la chapelle de l'hôpital dont il porte les armes (une béquille) dans les écoinçons du tympan, qu'il fut d'abord destiné. De chaque côté de la porte de bronze, où se détache, assez lourde, une figure du Christ debout avec la croix et le calice, deux anges, de construction insuffisante, portent une couronne qui encadre un médaillon de bronze avec la colombe du Saint-Esprit. Au-dessus dans

un tympan, un ange soutient le corps du Christ mort, pleuré par Marie et saint Jean, un fronton triangulaire, avec Dieu le Père à mi-corps, surmonte un entablement supporté par deux pilastres cannelés. Tout cela d'ordonnance très classique et rappelant le style de Michelozzo. Mais, pour la première fois, à la blancheur du marbre la terre cuite émaillée vient mêler sa riche polychromie. C'est sur un fond bleu que se détache la *Pietà* du tympan; les séraphins qui soutiennent la guirlande de l'entablement sont l'un, au centre, violet-pourpre, les deux autres



Phot. Alinari.

Fig. 54. — L'Ascension. Bas-relief en terre cuite émaillée, par Luca della Robbia. Dôme de Florence.

bleus; dans la guirlande de feuilles et de fleurs jouent les blancs, les bleus et les jaunes; au soubassement, c'est un décor de rosaces où les verts dominent avec quelques notes jaunes et bleues; celle du milieu porte la béquille de l'hôpital. Luca, on l'a vu (tome III, p. 832 et suiv.), n'était pas à proprement parler l'*inventeur* des émaux stannifères employés comme revêtement des terres cuites; mais il allait en faire, — et ses successeurs après lui — dans la sculpture monumentale un emploi tout nouveau. C'est ici, semble-il dans l'état actuel de nos connaissances, la première application qu'il en ait essayée.

On a supposé qu'il avait pu entrer plus particulièrement en rapport avec quelques-uns des sculpteurs qui s'étaient servis, — soit occasionnel-

lement soit avec une prédilection exclusive, — de la terre cuite, et notamment avec le maître de la chapelle Pellegrini. Rien ne permet d'établir ces rapports — et, pour ce qui concerne l'usage de la terre cuite dans la sculpture monumentale, les exemples en étaient à cette date assez nombreux pour qu'il n'y ait pas lieu de rechercher de quelles leçons Luca put, à ce point de vue, s'inspirer. Le tympan du *Couronnement de la Vierge*, par Lorenzo di Bicci (1424), à San Egidio, tout voisin de sa maison familiale et de l'hôpital de Santa Maria, lui était certainement connu — et Donatello, avant son départ pour Padoue, ne venait-il, dans la sacristie de Saint-Laurent, d'exécuter une série de bas-reliefs en terre cuite (v. tome III, p. 575) qui durent être peints, comme l'avait été le tympan, aujourd'hui décoloré, de San Egidio?

C'est pour le Dôme qu'il exécuta ses deux premières grandes compositions en terre cuite émaillée. Dès 1436, les fabriciens avaient fait à Donatello la commande de portes de bronze pour les sacristies et ils en attendaient encore l'exécution. Ils voulurent placer au-dessus de ces portes, à côté des deux *cantoria*, deux bas-reliefs de la *Résurrection* et de l'*Ascension* du Sauveur (fig. 54). Le premier date de 1445; le second de 1446. Les termes du contrat concernant cette dernière commande (11 octobre 1446) sont d'une précision minutieuse. Luca s'engage à exécuter « une histoire de l'Ascension en terre cuite émaillée de la même matière que celle du tympan de la première sacristie. » Il doit y faire entrer, autour du Christ et de Marie, douze figures d'apôtres; la montagne au-dessus de laquelle s'élève le Christ doit être de couleur et pareillement les arbres — conformes au petit modèle fourni par le maître lui-même et déposé, jusqu'à parfait achèvement du travail, dans l'une des salles de l'Œuvre du Dôme.

Il est évident que l'on avait été charmé de l'heureux effet de la claire polychromie de la *Résurrection*, surtout dans cette partie assez obscure de la cathédrale; les blancs limpides du tombeau et de la grande figure droite du Christ, au milieu de son cortège d'anges, les bleus doux dont le ciel de Florence semblait avoir fourni le ton, y faisaient de la lumière et l'on voulut que l'*Ascension* complétât un si bel ensemble. Au-dessus des apôtres agenouillés qui adorent et qui regrettent le Maître qui les quitte pour monter dans la gloire, au-dessus de Marie dont le simple visage rayonne de tendresse, le Sauveur s'élève doucement, les mains ouvertes pour bénir, le regard affectueusement abaissé vers ceux à qui il laisse sa paix.

Dès lors, le secret des belles polychromies inaltérables était entré dans la sculpture monumentale, et tous les éléments de la beauté de Florence, — les lys, les palmes, les pinèdes, les oliviers, les orangers, les coignassiers, les fleurs et les fruits de ses jardins — allaient, avec

l'azur de son ciel, participer à sa décoration plastique. Même quand il reprit exceptionnellement la masse et le ciseau du *marmorarius*, Luca dès lors utilisa la terre cuite émaillée; il le fit pour le tombeau de Benozzo Federighi, évêque de Fiesole, sa dernière œuvre d'*intagliatore*, comme il l'avait fait pour le tabernacle de Peretola. Ce tombeau lui fut



Phot. Brogi

FIG. 55. Tombeau de Federighi, par Luca della Robbia. Santa Trinità, à Florence.

commandé, — et un contrat avait été passé, réglant tous les détails de l'exécution, — le 2 mars 1454; mais il n'était pas encore payé cinq ans après; une contestation s'était élevée entre les héritiers de l'évêque et Luca, qui décidèrent, le 21 juillet 1459, de recourir à l'arbitrage d'Andrea Lazari Cavalcanti, lequel jugea *nihil deficere seu defecisse in laborario facto per dictum Lucam sed omnia fecisse... secundum conventionem*. Luca devra seulement compléter, à frais communs entre les parties, la dorure du monument. Ce tombeau, primitivement placé dans l'église San Pancrazio, transporté en 1785 à San Francesco, est depuis 1890 à Santa

Trinità. Il participe du type des tombeaux à enfeu, très répandu à Florence, et pour la disposition du gisant sur le sarcophage, comme pour celle des panneaux rectangulaires placés derrière la statue, à la fois du monument de Jean XXIII et de celui de Léonardo Bruni qui depuis 1446 était l'honneur de Santa Croce. La marque propre de Luca s'y retrouve surtout dans les délicieuses figures d'anges volants, frères de ceux de Ghiberti, qui portent la couronne avec l'inscription, et dans l'encadrement émaillé, où court une fine guirlande de lys, d'épis, de pommes de pins, de primevères et de roses, dont Vasari ne se lassait pas d'admirer la grâce naturelle.



Phot. Alinari.

Fig. 56. — Porte en bronze de la sacristie du Dôme, à Florence, par Luca della Robbia et Michelozzo.

Nous avons interverti un moment, pour parler de ce tombeau, l'ordre chronologique parce qu'il se rattache étroitement par le mélange de l'émail et du marbre à l'autel de Peretola et qu'il est la dernière œuvre taillée de Luca; — mais il avait antérieurement et concurremment reçu d'autres commandes d'importance non moindre. La commission de l'Œuvre du Dôme d'abord ne le laissait guère chômer. En même temps à peu près que l'*Ascension*, il avait dû modeler pour la chapelle du Corps du Christ les deux beaux anges porte-lumière, en terre cuite émaillée, aujourd'hui dans la sacristie — et l'incurable inexactitude de Donatello ayant mis à bout la patience des fabriciens, c'est encore à Luca, *qualiter dictus Donatus dictas portas non fecit*, que l'on confia l'exécution des portes de bronze attendues depuis dix ans. En réalité, il n'intervient ici que comme participant à un contrat collectif et membre

d'une association où Michelozzo et Maso di Bartolommeo sont expressément nommés à côté de lui. Le rôle de Michelozzo apparaît même au début comme prépondérant; c'est lui qui tient la plume (*dictam portam modo et forma inferius descripta prout apparet per scriptum factum manu dicti Michelozi*); c'est lui qui présente le modèle de la porte qui devra rester dans la salle d'audience des fabriciens et servir de témoin. La description de ce modèle, qui comporte cinq compartiments sur chaque battant, avec des représentations en relief de la Vierge et de saint Jean-Baptiste, des quatre Évangélistes et des quatre Docteurs de l'Église et, entre les compartiments, des têtes saillantes de prophètes — le tout damasquiné et doré — est de tous points conforme à l'exécution définitive (fig. 56); mais combien cette exécution fut lente et compliquée, c'est ce que les textes prouvent, sans permettre toutefois de faire exactement sa part à chacun des collaborateurs.



Phot. Alinari.

Fig. 57. — La Madone entre deux anges.
Bas-relief de la porte de la sacristie du Dôme de Florence, par Luca della Robbia.

A vrai dire, la question ne se pose guère qu'entre Luca et Michelozzo, Maso di Bartolommeo étant mis hors de cause moins encore par sa mort prématurée que par la nature habituelle de ses travaux qui étaient plutôt de fonte et de ciselure. Quant à Michelozzo, qui donna le dessin de la porte, on s'accorde assez généralement à croire qu'il n'eut aucune part à l'exécution des figures, son métier d'architecte l'ayant de plus en plus absorbé et obligé à de fréquentes absences; c'est surtout comme fondeur expérimenté qu'il aurait eu à intervenir, et, d'ailleurs, le style des figures ne révèle-t-il pas la main de Luca? M. Marcel Reymond pourtant,

— insistant sur quelques différences de facture entre les draperies des Évangélistes et celles des Docteurs qui seraient plus anguleuses et plus sèches, s'appuyant en outre sur les comptes qui établissent que le 31 décembre 1451 les trois associés touchaient un acompte commun, et qu'en 1467 Verrochio fournissait conjointement à Michelozzo et à Luca le bronze nécessaire à la fonte des deux derniers compartiments de la porte, — revendique pour Michelozzo « sinon une part exclusive, du moins la prépondérance » dans l'exécution des quatre Docteurs. Les différences de facture invoquées sont, il faut en convenir, assez difficilement saisissables; les draperies du Saint Luc (voir tome IV, p. 572, pl. VIII) et surtout celles du Saint Jean ne paraissent guère moins anguleuses que celles des Docteurs.... Quand, le 10 août 1464, les successeurs des fabriciens signataires du contrat initial, — considérant l'absence prolongée de Michelozzo et *inteso che dette porte essere circa d'anni venti che niente vi si lavoro*, — confiaient au seul Luca le soin de finir le travail, il semble bien qu'ils confirmaient par là la présomption traditionnelle, déjà formulée par Vasari, qui reconnaît à Luca la paternité spirituelle de tous les bas-reliefs. Personne en tout cas ne saurait contester que la Vierge assise dans le premier compartiment de gauche (fig. 57) — et dont les draperies conservent encore quelques plis gothiques, — ne soit toute pénétrée de sa pensée. C'est une simple fille de Florence, une *sorella* presque autant qu'une mère, tenant son *fratello*, pareille à celles qu'il pouvait voir sur le pas de leur porte en gagnant son logis. Il n'a cherché pour glorifier la Madone aucun « embellissement » de convention, il n'a eu recours à aucune recette de tradition et d'atelier; la bonne nature lui suffit; jamais son réalisme ne fut plus simple, plus sain, on dirait plus terre à terre, si l'humble et pur visage de Marie ne rayonnait d'une infinie tendresse. Il saura, quand il le faudra, la revêtir de toute la majesté qui convient à la mère d'un Dieu, mais ce ne sera jamais qu'en transfigurant par le reflet de la vie intérieure le simple visage d'une simple Toscane.

Il venait à peine de modeler le bas-relief de la porte de la sacristie quand son ami Maso di Bartolommeo, qui travaillait, sous la direction de Michelozzo, au portail de San Domenico d'Urbin, lui demanda un tympan en terre cuite émaillée avec la Vierge entourée de saint Pierre martyr, saint Dominique, saint Thomas d'Aquin et le bienheureux Albert.

En dépit des dégradations que le temps et les hommes lui ont infligées, cette Madone d'Urbino reste un document d'intérêt majeur. On a pour elle une date certaine (1449) et si on la compare à celle de la porte de la sacristie (qu'on ne peut, semble-t-il, raisonnablement dater que de 1446 à 1450), on a comme les deux types initiaux autour desquels viendront se ranger toutes les autres madones de Luca : l'une tout

intime et fraternelle, tendrement attentive, avec une nuance plus ou moins accusée de sollicitude anxieuse, à l'Enfant qu'elle tient dans ses bras; l'autre radieuse et comme triomphante, offrant le *Bambino* divin à l'adoration du monde. C'est ainsi qu'elle *apparait*, la tête un peu rejetée en arrière, la paupière abaissée, dans la plénitude de sa beauté simple et grave, au tympan d'Urbino. Elle soutient contre son épaule gauche, l'Enfant qui, debout et nu, déploie horizontalement d'un large geste de ses petits bras, une banderole où se lit cette inscription : *Ego sum lux mundi*. Les quatre saints qui l'entourent sont parmi les plus belles figures qu'ait modelées Luca; ils regardent, adorent, l'un même à l'air d'acclamer l'Enfant sauveur, et leurs mains, vivantes, caressantes, expressives, tenant le livre, les palmes ou les lys, semblent impatientes de témoigner pour lui.

Au tympan d'un couvent de nonnes dans l'étroite via dell' Agnolo (transporté en 1905 au Bargello), l'Enfant, vêtu d'une longue robe, bénit de la main droite et tient dans la gauche la banderole avec l'inscription qui se déroule jusqu'à ses pieds (fig. 58); deux anges, à mi-corps comme la Vierge et comme elle émergeant d'un nuage, portent à ses côtés des vases où fleurissent des lys. Au tympan de la petite église de San Pierino, jadis sur la place du vieux marché si malencontreusement détruit, la Vierge, escortée de deux anges volants, serre contre sa poitrine l'Enfant qui bénit; elle fixe, loin devant elle, de ses yeux grands ouverts, on devine quelle vision, qui communique à son jeune et charmant visage une soudaine gravité (fig. 59). Dans ces quatre Madones, — différentes d'expression mais comme des sœurs en qui se retrouvent, dans la construction de la figure, dans le dessin large et pur de la bouche, de l'arcade sour-



Phot. Alinari.

Fig. 58. — La Madone de la Via dell' Agnolo, par Luca della Robbia.
(Musée du Bargello, Florence.)

cilière, l'air de famille et la signature paternelle, — on a la révélation complète de l'idéal que Luca portait au plus intime de son âme aimante et bien équilibrée. Toutes les autres viennent s'y rattacher ou en procèdent, et, dans les « attributions » si souvent contestables dont l'amour-propre, prompt aux baptêmes ambitieux, des conservateurs de musée et des collectionneurs a allongé le catalogue de ses œuvres, celles-là



Phot. Alinari.

Fig. 59. — La Madone de San Pierino, par Luca della Robbia.

(Musée du Bargello, Florence.)

seules méritent d'être retenues qui peuvent en être rapprochées et soutenir la comparaison.

La *Madone aux fleurs* du Bargello est une sœur cadette et charmante de celle de la porte de bronze; la belle Madone de l'hôpital des Innocents rappelle l'une et l'autre, et en même temps celle de San Pierino, moins l'expression du regard. Elle tient, assis sur son bras gauche, l'enfant qui déroule horizontalement, comme à Urbino, la banderole avec l'inscription. La *Madone à la pomme*, la *Madone de Gênes*, et la *Madone Corsini*, — celle-ci, d'après M. Marcel Reymond, des dernières années de Luca et avec une influence déjà sensible d'Andrea, — sont à peine moins belles.

Doit-on compter dans la série des madones que l'on peut en toute certitude attribuer à Luca, la suite des bas-reliefs où la Vierge, de profil,

escortée d'anges en prières, s'agenouille devant l'Enfant étendu par terre? (Le *tondo* de la collection Foulc en est un des plus beaux exemplaires). Il faudrait en tout cas les placer à cette période de la vie du maître où se fait sentir près de lui l'influence grandissante de son élève et neveu Andrea; mais c'est plutôt à celui-ci qu'il convient de réserver la paternité de ces charmants chefs-d'œuvre, beaucoup plus pénétrés de son esprit que de la manière plus large et plus simple de Luca.

Depuis 1446, Luca avait quitté la maison paternelle de la rue San



Phot. Alinari.

Fig. 60. — Fragment de la prédelle du tabernacle de la Croix, à l'Impruneta, par Luca della Robbia.

Egidio pour s'établir via Guelfa, où il avait pris avec lui, après la mort de ses parents, ses neveux et ses nièces. Il s'était en outre organisé à Tortagliese di Val d'Arno, une *casa da lavoratore*, pour la fabrication des terres cuites émaillées dont la vogue augmentait sans cesse et lui procurait d'appréciables revenus (*artem satis lucrativam*, écrira-t-il dans son testament). Aussi abandonna-t-il bientôt complètement le travail du marbre, dans lequel il ne faut pourtant pas oublier qu'il avait conquis la gloire, pour ces ouvrages en terre émaillée qui étaient comme l'équivalent de sculptures en marbre à bon marché. En 1442, il avait encore taillé dans le marbre le tabernacle Peretola; quand Michelozzo lui en demanda un autre pour la chapelle de l'Impruneta, c'est en terre émaillée qu'il l'exécuta. Cette chapelle de l'Impruneta, abritée sous les belles pinèdes du Val d'Arno, possédait, comme l'Annunziata de Florence, une image miraculeuse de la Vierge très populaire et un morceau de la vraie croix.

Elle voulait, à l'imitation de l'Annunziata pour laquelle Michelozzo achevait en 1452 le beau tabernacle en marbre (voir tome III, p. 477-478, fig. 265) dont Pagno di Lapo avait sculpté la frise, entourer d'œuvres d'art insignes ses précieuses reliques; elle s'adressa à Michelozzo. C'est vraisemblablement entre 1452, date de l'achèvement de l'Annunziata et 1456, date de son départ pour Milan, qu'il exécuta ce travail, et c'est dans ces quatre années qu'il convient de placer le tabernacle de Luca.

M. Marcel Reymond a proposé pour le tabernacle de la Madone, dont l'architecture, œuvre de Michelozzo, est en marbre (comme le bas-relief représentant la découverte par des bœufs de l'image miraculeuse) une date un peu antérieure: mais les deux statues en terre cuite émaillée de saint Luc et de saint Paul sont incontestablement de Luca. L'autre tabernacle, destiné à la relique de la vraie croix, est tout en terre émaillée et comprend, sur la prédelle, un vol d'anges en prières, délicieuses figures où Luca continue, en l'amplifiant et la simplifiant à la fois, la tradition de Ghiberti (fig. 60). Les statues de saint Jean-Baptiste et de saint Augustin se dressent de chaque côté du tabernacle, complété par un calvaire, avec la Vierge et saint Jean au pied de la croix et deux anges volants; c'est l'œuvre la plus pathétique qui soit sortie de sa main. On dirait que l'inspiration de Donatello et celle de fra Anglico se sont fondues ici dans l'âme de Luca.



Phot. Alinari.

Fig. 61. — La Prudence. Médaillon de la chapelle du cardinal de Portugal, à San Miniato.

Au-dessus des tabernacles s'élèvent deux baldaquins dont la frise est décorée de feuillages interrompus par deux petits bas-reliefs de la Madone serrant contre sa poitrine, comme la Madone de Gênes (vendue en Amérique) et la Madone Corsini, l'Enfant vêtu d'une robe courte et qui s'est fait de ses bras repliés un double oreiller sur le cou maternel.

Les médaillons des Vertus cardinales et du Saint-Esprit, encastrés dans la voûte de la chapelle construite à San Miniato pour la sépulture du cardinal de Portugal (fig. 61), ne sauraient être placés qu'aux alentours

de 1462, date de la construction de la chapelle. Ce sont de délicieux morceaux dont il faut rapprocher les *Vertus* du Musée de Cluny. En 1463, le conseil des marchands lui commandait pour Or San Michele l'écusson dont le lys de Florence forme le principal motif et qu'entoure une admirable guirlande de fleurs, de feuilles et de fruits. Il eut, dans les mêmes conditions et pour la même destination, à exécuter pour les corporations de l'art de la soie, des médecins, des architectes, une série de médaillons héraldiques — et les grandes familles de l'aristocratie florentine, les Pazzi, les Serristori, voulurent avoir aussi leurs armoiries émaillées par Luca. Les encadrements de ces médaillons, pour la composition desquels il emprunta leur parure aux jardins de la ville des Fleurs, sont parmi ses plus belles œuvres décoratives. Quand René d'Anjou, qui avait reçu à Florence une hospitalité dont il gardait le souvenir reconnaissant, décerna en 1455 l'ordre du Croissant à Jacopo de Pazzi, celui-ci pour reconnaître cet honneur, commanda à Luca les armoiries du souverain, — et c'est l'admirable écusson conservé aujourd'hui au South Kensington Museum.



Phot. Alinari.

Fig. 62. — Écusson des Serristori, par Luca della Robbia. Palais Quaratesi, à Florence.

Il eut enfin à exécuter pour les Pazzi d'autres œuvres, sur lesquelles les opinions les plus divergentes ont été tour à tour soutenues par la critique moderne. Aux murs et à la voûte de leur chapelle, — commencée en 1429, terminée seulement en 1445, mais dont la décoration n'était pas complète quand Brunelleschi mourut en 1446, — deux séries de médaillons sont encastrées : sur les parois, les douze Apôtres, vêtus de blanc, assez semblables à ceux de l'*Ascension* du Dôme, assis sur des nuées, en des attitudes pleines d'onction et de noblesse, se détachent sur des fonds bleus ; à la voûte, les quatre Évangélistes, accroupis, tiennent sur leurs genoux le livre où leur ardente méditation se concentre. Des Apôtres aux Évangélistes, les différences sont saisissantes ; non seulement l'expression de ceux-ci est plus énergique et plus farouche, mais la polychromie de leur costume est d'une variété de ton et d'une intensité qui

semblent annoncer déjà la palette de Giovanni. Le baron de Liphart a émis l'hypothèse que Brunelleschi aurait bien pu pourvoir lui-même à la décoration de la voûte de sa chapelle et c'est à l'auteur du *Sacrifice d'Abraham*, à l'ami de Donatello, qu'il a attribué ces évangélistes. Il est impossible de se dérober à cette hypothèse et, tout en admettant que Luca a mis du sien dans ces effigies dont les draperies sont bien de sa façon et qu'il a pu exécuter à une époque assez tardive, nous croyons aussi qu'il travailla sur un modèle laissé par son grand prédécesseur.

Quand il sentit la vieillesse venir, il rédigea son testament; le 19 février 1470 (1471 n. s.) « sanus mente, sensu, corpore, visu et intellectu, Lucas, scultor, civis florentinus », après avoir recommandé son âme à Dieu, disposait de ses biens. Il laissait à l'œuvre de Sainte-Marie pour laquelle il avait tant travaillé, un petit legs; il distribuait d'autres legs entre ses différents neveux et nièces; quant à Andrea, considérant qu'il lui avait appris son art et ouvert son crédit, et qu'à cette heure ledit Andrea était capable d'exercer cet art comme maître et en tirait déjà d'honnêtes profits qui allaient toujours grandissant (*et adeo quod ipse Andreas per se ut magister potest exercere artem dicti Luce et adeo quod ipse Andreas mediante industria dicti Luce et ejus documentis habet artem satis lucrativam adeo quod usque in hodiernum diem satis lucratus est et hodie superlucratur...*), considérant d'autre part qu'il n'avait rien enseigné à Simon, son autre neveu, c'est à celui-ci qu'il laissait son argent, — l'héritage artistique constituant pour Andrea la plus belle fortune. Cet héritage, nous verrons qu'Andrea ne fut pas indigne de le recueillir.... Luca mourut, comblé d'années, en 1482. Dès 1471, comme ses confrères lui offraient la présidence de la guilde des sculpteurs, il déclinait cet honneur, *dicens et asserens se esse et ætate et infirmitate adeo gravatus quod sine periculo sue persone dictum officium commode exercere non posset*.... Ce texte nous avertit qu'il faut résister à la tentation d'attribuer aux dernières années de cette vie glorieuse une activité artistique que les forces du grand artiste ne lui permettaient plus.

Filarète et L.-B. Alberti. — Avec Ghiberti, Donatello et Luca della Robbia, en ajoutant à leur œuvre celle de Quercia, la sculpture italienne — dans toutes les directions où devaient l'attirer les circonstances historiques, le mouvement des idées et du goût, le programme social et religieux auquel elle avait à répondre — avait reçu l'impulsion décisive et les plus hautes leçons. On peut dire que, jusqu'à Michel-Ange, les maîtres venus après ces grands initiateurs et qui travaillèrent d'abord à leur côté, s'engagèrent chacun pour son compte et en y affinant ou développant sa propre individualité, dans une des grandes voies ouvertes et élargies par ceux-ci. Toutefois avant d'aborder l'histoire de cette géné-

ration nouvelle, il faut indiquer l'influence qu'exercèrent sur le mouvement général de l'art et des idées, moins par leurs œuvres sculptées sans doute que par leurs écrits, deux architectes-sculpteurs célèbres. Le premier, de son vrai nom Antonio Averlino, surtout connu sous le pseudonyme qu'il s'était choisi de Filarète, « ami de la vertu », est un peu une victime de Vasari. L'auteur des *Vite* en parle en effet avec une désinvolture



Phot. Alinari.

Fig. 65. — Détail de la porte de Saint-Pierre de Rome (Réception de l'abbé André et Crucifixion de saint Pierre), par Filarète.

fort dédaigneuse et n'a pas assez de pitié pour le pape Eugène IV qui, pouvant commander à des maîtres comme Brunelleschi, Donatello ou Ghiberti, les portes de Saint-Pierre de Rome, eut l'idée saugrenue de s'adresser à Filarète! Il est trop évident qu'on ne saurait le mettre en parallèle avec ses grands contemporains. Son œuvre n'en reste pas moins très « représentative », par sa précocité même, de l'orientation de l'art italien sous l'action des humanistes. Né, vers 1400, à Florence, où il semble avoir passé toute sa jeunesse, sans qu'on ait pu rien démêler encore de ses années d'apprentissage, Antonio Averlino avait 52 ou 53 ans quand il vint à Rome au moment même où Donatello y faisait le voyage et le

séjour dont on a vu les effets (tome III, p. 566 et suiv.). Dès 1433, il y travaillait à la porte de la basilique pendant que Donatello sculptait le tabernacle de marbre, aujourd'hui dans la sacristie — et la porte était mise en place douze ans plus tard en 1445. Elle se compose de six compartiments rectangulaires, séparés par des bandes horizontales et encadrés de bordures à rinceaux où l'artiste a accumulé, avec le désir de ne rien perdre de son érudition toute neuve, les motifs les plus variés. Le Christ et la Vierge occupent les deux compartiments supérieurs; saint Paul et saint Pierre, avec le pape Eugène IV agenouillé devant le prince des apôtres, ceux du centre; au-dessous prend place la représentation du martyre des deux apôtres, avec l'image de Rome d'après les monnaies antiques, le palais de Néron, la statue de Mars, etc.. Les bas-reliefs des bandes horizontales célèbrent la gloire d'Eugène IV; on y voit la représentation du concile de Florence, le couronnement de Sigismond, l'arrivée de l'abbé André qui vient recevoir la bulle d'union des Églises d'Orient et d'Occident (fig. 65). Dans les encadrements, les têtes d'empereurs romains, les fables d'Esope (*leggi Esopo in greco*, écrit Filarète avec un naïf orgueil), la louve et les jumeaux, et même Léda et le cygne! C'est déjà cette abondance, ici indiscrète, de thèmes païens qu'il prodiguera encore plus dans sa description d'une idéale *citta sforzesca*; il y réunira pour la décoration d'une cheminée : Phaéton, Phébus, Tubalcaïn, Pallas, Vulcain et Mucius Scævola; — pour celle d'un pavement : Dédale, Icare, Thésée et Phèdre, Ariane et Bacchus, Égée, Léandre et Héro, Octave et Cléopâtre, César et le Rubicon, Jupiter et Ganymède, Apollon et Daphné, Diane et Actéon, Persée et Méduse, Pluton et Proserpine, Europe et Jupiter.

Deux ans après avoir terminé la porte de Saint-Pierre, — à laquelle il ajoutait, au revers, un petit bas-relief, où il se représentait avec ses disciples menant une joyeuse farandole, commenté par cette inscription : *ceteris operæ pretium fastus fumusve, mihi hilaritas*, — Filarète exécutait à Saint-Jean-de-Latran le mausolée du cardinal Antonio de Ciaves, aujourd'hui détruit, mais qui subsistait encore au XVIIe siècle et passait pour « noble et magnifique ». C'est alors qu'une accusation de vol de reliques l'obligea à quitter Rome. On s'accorde à lui attribuer un buste de Paléologue et une plaquette du Musée du Louvre, avec la Vierge sous un baldaquin, entourée d'anges, et, sous ses pieds, Ève, la Tentation, Caïn et Abel et l'Expulsion du paradis. Le style en est un peu lourd et rappelle d'assez près celui de la porte de Saint-Pierre. Il a signé en 1465 une statuette de bronze, réduction du Marc Aurèle, aujourd'hui au Musée de Dresde.

Filarète, dans son *Traité de l'architecture*, parle de L.-B. Alberti (voir tome III, p. 488 et tome IV, p. 8) (*el mio Baptista Alberti*) avec une singulière estime : *a questi nostri tempi huomo doctissimo in piu facultà... maxime nel disegnio... e d'altre scientie è intendentissimo*. Par l'universalité du génie,

Leo Battista Alberti est vraiment le précurseur de Léonard de Vinci. Sa pensée a été ouverte à toutes les idées et à toutes les aspirations de son temps, son empreinte sur les plus nobles esprits fut profonde. Quand, sur ses vieux jours, il revenait à Florence, au milieu de ses disciples avides de le revoir et de l'écouter, on l'accueillait comme un maître. Landini, dans ses *Questiones camaldulenses*, nous le montre dans la villa des Camaldules où Laurent et Julien de Médicis l'avaient attiré, au milieu d'un cercle d'amis, dans une prairie arrosée d'un ruisseau, à l'ombre d'un platane, dissertant du souverain bien, de la vie contemplative et de la vie active, *memoriter, lucide ac copiose*. Lui-même, dans un opuscule composé deux ans avant sa mort, parle de la vieillesse, de ses tristesses, de ses deuils avec une hauteur d'esprit sereine et stoïque. Ses derniers conseils sont pour recommander aux princes le respect de la liberté, aux jeunes gens la vertu qui n'est que la vraie et sincère bonté : « *Bella cosa la virtu, o giovanni, bella cosa la bontà!* » Par ses traités : *De re ædificatoria*, présenté en 1452 à Nicolas V, et auparavant par le *De pictura* (1435) et le *De componenda statua*, il exerça sur les artistes de son temps une influence directe. On a déjà vu, à propos des statues équestres (tome III, p. 578), quel avait été son rôle et son action. Il donna dans le *De Pictura* la description du tableau de la *Calomnie*, d'après Apelles, que tant d'artistes devaient reprendre, — et il contribua à mettre à la mode dans quelques ateliers les draperies contournées et les chevelures aux boucles dénouées et systématiquement ondoyantes dont Botticelli parmi les peintres et Agostino di Duccio parmi les sculpteurs ont particulièrement affectionné la formule. On lit au livre II du *De pictura* : « *E certo ch' io desidero che i capegli facciano tutti quei motti che io ho detto. Per che s'hanno da volgere intorno facendo un nodo ed ondeggiare per l'aere imitando le fiamme; ed hora si volgano sotto gli altri crini, hora s'inalzino in questa, quella parte.* » Quant aux draperies, il faut tantôt les coller au corps,



Phot. Alinari.

Fig. 64. — Support d'un des piliers du Temple des Malatesta à Rimini, par L.-B. Alberti.

tantôt les faire onduler dans l'air (*i panni mossi dal vento benissimo ondeggieranno per l'aere*).

Agostino di Duccio. — Il est impossible de ne pas rapprocher de pareils textes un grand nombre d'œuvres d'art du milieu et de la seconde moitié du xve siècle, et notamment l'œuvre d'Agostino di Duccio. La personnalité de cet artiste longtemps oublié est une des découvertes de l'érudition contemporaine. Bien qu'il eût pris la précaution de signer quelques-unes de ses œuvres, et spécialement la plus importante et la plus caractéristique, la façade de San Bernardino de Pérouse (voir tome III,



Phot. Alinari.

Fig. 65. — Détail du linteau de San Bernardino de Pérouse, par Agostino di Duccio.

p. 495, fig. 278), il avait été victime d'une erreur ou d'une invention de Vasari. Dans sa biographie de Luca della Robbia, celui-ci introduit deux prétendus frères de Luca, Ottaviano et Agostino, dont Luca, surchargé de commandes, aurait fait spécialement ses collaborateurs pour la fabrication des terres cuites émaillées. C'est à cet « Agostino della Robbia » que Vasari fait honneur de la façade de San Beruardino et, du xvie au xixe siècle, tous les guides de Pérouse reproduisent docilement son affirmation. Mariotti, à la fin du xviiie siècle (*Lettere pittoriche perugine*, 1788) et Gaye, cinquante ans plus tard, commencèrent de rectifier ses erreurs. On savait dès lors qu'Antonio, le père d'Agostino, était un tisserand du quartier de Santa Maria Novella à Florence et qu'il avait eu, en 1418, son fils Agostino. A la suite d'une accusation de vol, Agostino avait dû, avec un de ses frères, s'exiler de Florence vers 1446 et il avait eu, par la suite, d'autres démêlés avec les fabriciens de la cathédrale. C'est ainsi qu'on retrouvait, loin de Florence, quelques-unes de ses œuvres les plus anciennes. A Modène, quatre bas-reliefs provenant d'un autel et représen-

tant différents épisodes de la légende de San Gemignano, encastrés dans les murs de la cathédrale portent la signature *Augustinus de Florentia 144...*; on identifiait, en 1877, à l'exposition rétrospective de Lyon, un charmant bas-relief très caractéristique de sa manière, mais dont le sujet est difficile à déchiffrer, qui fait aujourd'hui partie de la collection Aynard; enfin, en 1879, Charles Yriarte, qui poursuivait depuis plusieurs années ses recherches sur les Malatesta, reconnaissait — dans un bas-relief du musée Brera déjà publié par Cicognara, représentant Auguste et la Sibylle et provenant d'un monastère des environs de Rimini, — le style et la main d'Agostino. Celui-ci fut, en effet, avec Matteo de Pasti, sous la direction de Leo Battista Alberti, de 1446 à 1457, le plus important ouvrier de l'œuvre de Rimini (voir tome III, p. 484, fig. 271).



Phot. Alinari

Fig. 66. — Anges musiciens. Temple des Malatesta, à Rimini.

Le thème donné par l'architecte et par Sigismond Malatesta à l'atelier des sculpteurs chargés de décorer le temple *divæ Isotæ sacrum*, était tiré des poésies amoureuses que le seigneur de Rimini avait adressées à Isotta. Il y prenait à témoin les planètes et les signes du Zodiaque (fig. 67), tous les grands amoureux de l'antiquité païenne et biblique; il les appelait à sa défense, les suppliait d'intervenir pour lui, de toucher le cœur insensible de sa belle et il confiait à un orchestre de petits musiciens profanes et sacrés le soin d'accompagner de leurs instruments sa complainte amoureuse (fig. 66). C'est Agostino qui eut la plus grande part dans l'exécution de ce programme. Simone Ferrucci de Fiesole, avant lui, avait, dans les quatre premières chapelles, sculpté les vertus cardinales et théologales, les sibylles et les prophètes et une partie des petits musiciens; Bernardo Ciuffagni avait exécuté la statue de saint Sigismond et la plupart des bas-reliefs de la chapelle qui lui est consacrée; Agostino fut l'interprète par excellence du cantique d'amour, mais il semble qu'il dut en abandonner plus d'une fois l'exécution à de simples praticiens.

Il avait d'abord subi l'influence de Donatello, chez qui il avait pu prendre le goût de ces reliefs plats et comme écrasés dont il fit abus; peut-être avait-il en contact avec l'atelier de Robbia où il aurait appris — ou surpris — la fabrication de la terre cuite émaillée; mais il avait développé toujours plus vers la fantaisie capricieuse et alambiquée ses facultés natives. Il fait penser tour à tour à un Benozzo Gozzoli moins fécond, à un Botticelli moins passionné et moins profond, de tendresse un peu superficielle, de grâce voluptueuse et maniérée, avec un singulier et déconcertant mélange d'éphémère spontanéité, d'archaïsme et d'artifice.



Phot. Alinari.

Fig. 67. — La planète Mars, par Agostino di Duccio. Temple des Malatesta, à Rimini.

Il quitta Rimini pour Pérouse où il signait, en 1461, la façade de San Bernardino (t. III, p. 495, fig. 278). Autour de l'image du saint, au tympan, s'inclinent des vols d'anges en prières et montent des têtes de chérubins extasiés (fig. 68); au linteau (fig. 65), se déroulent des épisodes de la vie et de la prédication du grand franciscain; sur les piédroits, en des bas-reliefs encastrés, de charmantes figures des Vertus chères au cœur de saint François et léguées par lui à ses disciples : l'Obéissance avec son joug, la Chasteté, l'Humilité, la sainte Pauvreté. Comme les anges musiciens qui sonnent du triangle ou des timbales, elles se drapent en des jupes flottantes qui tantôt collent à leurs membres, tantôt s'arrondissent autour de leurs jambes en d'immenses volutes, s'agitent, se froissent, se déroulent au vent capricieux, qui fait aussi ondoyer « comme des flammes » leurs chevelures dénouées. Si leur âme est franciscaine, leur goût et leur ajustement sont non moins dociles à la règle — ou à la mode — de Leo Battista Alberti.

Agostino avait exécuté à Pérouse d'autres travaux importants dont le musée de l'Université a conservé d'intéressants fragments : un autel de

saint Dominique, une charmante Madone. En 1463, il fut appelé à Bologne et revint ensuite à Florence. C'est vraisemblablement de cette époque et des années qui suivirent, que datent le délicieux bas-relief de la Madone entourée d'anges, sculpté pour la corporation des peintres, qui appartient à l'Académie de Saint-Luc et est exposé au Musée de l'Œuvre du Dôme, et un autre bas-relief, tout voisin par le style, rapporté d'Italie au commencement du XIXe siècle par le général de Bonnières, longtemps conservé dans la petite chapelle de son château à Auvillers (Oise) et entré récemment au Louvre (fig. 69). On en peut rapprocher un autre bas-relief (stuc), aujourd'hui à la villa di Castello, mais provenant de la villa Petraia, avec les armes des Salutati et des Ridolfi, dont l'union datait de 1465 et qui étaient devenus propriétaires de la villa en 1468.



Phot. Alinari.
FIG. 68. — Têtes de chérubins, par Agostino di Duccio. San Bernardino, à Pérouse.

Il était en 1470 à Florence, où on lui demandait, pour la chapelle de San Donato à l'Annunziata, une Annonciation qu'il ne semble pas avoir exécutée, et une statue colossale pour le Dôme... C'est dans le marbre destiné à cette statue, à peine épannelé, que Michel-Ange aurait taillé son David. En 1473, il revint à Pérouse, où il sculpta le Griffon héraldique de la Cité et dessina la *Porta alle due Porte* dans le style de Leo Battista Alberti; en 1475, pour une chapelle de San Bernardino au Dôme de Pérouse, il faisait une *Pietà*, dont l'exécution fut sans doute abandonnée aux mains d'un manœuvre; en 1477, il travaillait, pour l'église de Saint-François, au monument funéraire de Matteo et Elisabeth Gerardini, où quelques morceaux seulement sont encore dignes de ses belles années, la plus grande partie ne trahissant plus que l'irrémédiable décadence ou l'intervention de praticiens.

Parmi les œuvres attribuées à Agostino, il faut mentionner plusieurs morceaux de terre cuite émaillée, comme le bas-relief de l'*Enlèvement*

d'Europe de la collection du comte Lanckoronski à Vienne — intéressant à noter et à rapprocher de la légende imaginée par Vasari, qui fit d'Agostino un frère de Luca. Il mourut en 1481, un peu avant son prétendu frère, mais à un âge moins avancé.

Bernardo et Antonio Rossellino. — C'est une question encore controversée que celle de l'influence de L.-B. Alberti sur Bernardo Rossellino.



Fig. 69. — La Madone dite d'Auvillers, par Agostino di Duccio.
(Musée du Louvre.)

D'après M. de Geymüller, celui-ci n'aurait eu qu'à exécuter la plus célèbre de ses œuvres, celle où il eut à déployer son double talent d'architecte et de sculpteur : le monument de Léonardo Bruni, dont le dessin aurait été fourni par le maître de Rimini et de Mantoue. Un texte seul pourrait trancher le débat; les arguments tirés de l'examen de l'œuvre elle-même ne paraissent pas suffisants à établir cette collaboration.

Né à Settignano en 1409, fils de Matteo Gamberelli, Bernardo reçut le surnom de Rossellino sous lequel il est resté, comme son frère Antonio, fameux dans l'histoire des maîtres florentins. Il était l'aîné de cinq frères, tous artistes ou artisans, mais dont le plus jeune arriva seul avec lui à la

renommée. La première œuvre qu'on connaisse de lui est la façade — ou plutôt le premier étage de la façade du charmant petit *Palazzo della Fraternita di Santa Maria della Misericordia*, à Arezzo, qui, commencé en 1375 par une confrérie laïque franciscaine, fut repris en 1434, un texte en fait foi, par Bernardo Gamberelli da Settignano. Il posa, avec une bonne grâce discrète et exquise, un étage tout imprégné de l'art de Brunelleschi sur un rez-de-chaussée gothique. Rien de plus harmonieux que la fusion de ces deux styles contrastés. Le bas-relief de Notre-Dame de Miséricorde abritant sous les plis de son ample manteau, dont les anges soutiennent les bords relevés, le peuple arétin agenouillé fut mis en place le 30 juin 1434 « *con grande festa di popolo e di clero* ». Le style en est encore imprégné de souvenirs gothiques; la maquette en terre cuite est conservée au Musée de la ville. Ce thème iconographique avait pris depuis la fin du XIVe siècle une grande extension dans l'art septentrional; les peintres ombriens le traitèrent abondamment; les sculpteurs vénitiens le reprirent souvent au cours du XVe et du XVIe siècle — mais il fut moins répandu dans la sculpture toscane. De Fabriczy attribue à Bernardo un devant d'autel en terre cuite, également conservé au Musée d'Arezzo, dont l'*Annonciation* centrale peut être rapprochée de celle qu'il modela, avec un reste de raideur, pour l'église Saint-Étienne d'Empoli.



Phot. Brogi.

Fig. 70. — Tombeau de Leonardo Bruni, par Bernardo Rossellino. Église de Santa Croce, à Florence.

Leonardo Bruni, ancien secrétaire du pape Jean XXIII, secrétaire d'État de la République florentine, célèbre par son éloquence et sa haute culture, que nous avons vu intervenir dans la préparation du programme de la seconde porte de Ghiberti (v. tome III, p. 530 et suiv.), étant mort le 9 mars 1444, les prieurs de la ville décidèrent de l'honorer « à la manière des anciens ». On habilla le cadavre de soie pourpre; on posa sur sa poitrine l'histoire florentine, la *Laudatio Florentiæ* que ses compatriotes

admiraient comme le plus insigne service qu'il eût rendu à la République, et l'un des membres du secrétariat d'État prononça en son honneur une harangue grandiloquente où il célébrait « l'étoile glorieuse de la latinité » et « couronnait du laurier toujours vert son bienheureux sommeil ». Le discours de l'orateur officiel semble avoir servi de thème à Bernardo, qui fut désigné pour l'exécution du monument. Leonardo est couché sur le lit de parade supporté par deux aigles et placé au-dessus d'un sarcophage où deux anges tiennent l'épitaphe; ses belles mains sont croisées sur la *Laudatio Florentiæ*, et sa tête laurée s'incline légèrement sur le côté dans l'attitude d'un paisible et glorieux sommeil. L'idée de la glorification du mort prend ici une valeur expressive plus grande encore que dans le monument de Jean XXIII; la figure du gisant, qui s'enlève en plein relief sur les fonds silencieux des dalles rectangulaires de marbre disposées derrière elle, est comme exaltée sous l'arc triomphal soutenu par les pilastres cannelés qui l'encadrent, et que couronnent les génies ailés porteurs de lourdes guirlandes où s'inscrit l'écusson du mort. L'épitaphe toute païenne ajoute encore à cette impression : *Postquam Leonardus e vita emigravit, Historia luget, eloquentia muta est; Ferturque Musas, tam græcas quam latinas, Lacrimas tenere non potuisse.* Seule la Madone sculptée au tympan, et qui fut sans raison valable attribué à Verrocchio, évoque le souvenir des sépultures chrétiennes.

Il faut noter que les aigles, les franges et les ornements du drap mortuaire, les draperies des anges soutenant l'épitaphe conservent quelques traces de polychromie.

Le 12 juillet 1451, Rossellino présentait au prieur du couvent de Santa Maria Novella le dessin et le modèle d'un autre tombeau de caractère et d'inspiration tout différents. Il s'agissait cette fois, non plus d'élever à un humaniste homme d'État un monument triomphal, mais d'abriter la dépouille d'une humble religieuse, morte depuis un demi-siècle en odeur de sainteté, à laquelle son neveu, le prieur, voulait rendre un pieux hommage : Beata Villana, *mulier sanctissima.* L'architecte-sculpteur s'inspira ici directement des tombeaux du XIVe siècle; il reprit, — comme avaient fait Pietro di Niccolo et Giovanni Martini, qui, en 1424, avaient élevé à Venise le tombeau du doge Tomasi Mocenigo, — le thème des anges soulevant un rideau devant le gisant et évoqua, avec autant de douceur et d'onction qu'il avait mis de vigoureuse sobriété dans la statue de Bruni, la figure de la bienheureuse. Le contrat parlait de couleurs qui devaient embellir le monument; mais toute trace en a disparu au cours des déplacements successifs qu'il a subis.

Rossellino eut à exécuter plusieurs autres tombeaux; en 1456, pour Santa Maria de' Servi, celui d'Orlando de Médicis, mort en 1455, reposant dans une niche sur des consoles, pour lequel il adopta le type du monu-

ment Strozzi (1417) à Santa Trinita; en 1457, celui du bienheureux Lorenzo de Ripafratta à Saint-Dominique de Pistoia; en 1458, celui de Neri Capponi à San Spirito, dont le médaillon est un portrait vigoureux, et du bienheureux Marcolino à Forli, avec des *Vertus*, rappelant celles du tombeau de Jean XXIII, sur le sarcophage. . Mais ses travaux d'architecture récla-



Phot. Brogi.

Fig. 71. — Tombeau de Beata Villana de' Cerchi, par Bernardo Rossellino. Église de Sainte-Marie-Nouvelle, à Florence.

maient de plus en plus son temps et sa présence — et ses frères Giovanni et Antonio intervinrent dès lors à ses côtés

En même temps que Bernardo Rossellino et appartenant à la même génération, un grand nombre de sculpteurs, nés dans les premières années du siècle, travaillaient à Florence et en Toscane, ou exportaient dans le Nord et le Midi de l'Italie l'influence de leurs maîtres, Brunelleschi et Donatello. Il est impossible d'entrer ici dans l'étude détaillée de leurs œuvres; il suffira de mentionner ou rappeler Andrea di Lazzaro Cavalcanti (1412-1462), plus connu sous le nom de Buggiano, dont l'œuvre la plus intéressante est, au Dôme de Florence, le vivant et simple médaillon de son maître et père adoptif, le grand Brunelleschi; dans les putti de ses fontaines de marbre et de ses tabernacles, il ne fit qu'imiter, d'assez loin, Donatello: sur la jolie chaire de Santa Maria Novella, dessinée par

Brunelleschi, il mit de très médiocres bas-reliefs; — Simone Ghini (v. tome III, p. 567), qui travailla avec Filarète aux portes de Saint-Pierre et fit pour la France plusieurs tombes de bronze, dont toute trace a disparu; Simone Ferrucci, dont les principales œuvres sont à Rimini et dont le fils, Francesco, travailla à Florence, à Bologne, à Mantoue et à Venise; Pagno di Lapo Portigiani, qui mérite de survivre par sa belle Madone du Musée de l'Œuvre du Dôme; Andrea dell' Aquila, que nous retrouverons à Naples, où il travailla pour Alphonse d'Aragon, et que Niccolo Severini signalait dans un document de 1458 au maître de l'œuvre du Dôme de Sienne comme élève de Donatello et « optimo maestro di fare ogni excellente lavoro ». On conserve à Aquila, sa patrie, une *Madona del Soccorso* et une *Annonciation*, où les influences de Donatello et celles de Bernardo Rossellino se combinent assez bizarrement.



Phot. Brogi.

Fig. 72. — Médaillon de Filippo Brunelleschi, par Buggiano. Dôme de Florence.

Vasari n'a pas de mots assez tendres et d'épithètes assez caressantes pour célébrer le charme, la douceur, la modestie et même la sainteté d'Antonio, frère de Bernardo, *il quale face la sue arte con tanta grazia che da ogni suo conoscente fu stimato assai piu che uomo ed adorato quasi per santo per quelle ottime qualità ch' erano unite alla virtù sua.* Il était de 18 ans plus jeune que son frère, étant né en 1427. Parmi les œuvres de sa main qui ont disparu — et dont quelques-unes de celles qu'on lui *attribue* aujourd'hui ne suffiraient pas à compenser la perte, si ces attributions étaient justifiées, — il faut mentionner une « tombe de marbre » qu'il aurait, s'il faut en croire Vasari, exécutée pour être expédiée à Lyon en France (*e molte altre cose mandate fuori, siccome a Lione di Francia una sepoltura di marmo*). Quelque texte permettra-t-il un jour d'en retrouver les traces ou d'en reconstituer l'histoire?...

En 1461, sa personnalité se détache brillamment de celle de son frère qui l'absorbe jusque-là; c'est l'époque où il a à exécuter, pour la chapelle construite par Brunelleschi dans la basilique de San Miniato, le tombeau d'un prince de l'Église, issu de sang royal et mort en 1459 à la fleur de l'âge : le cardinal de Portugal. Les plus charmants génies furent conviés à la décoration de ce sanctuaire où l'idée de la mort et de la jeunesse sont évoquées et se confondent dans le grave et délicieux sourire de la grâce

florentine désormais triomphante. La nouvelle génération, — qui venait de manifester avec le tombeau de Marsupini par Desiderio da Settignano son idéal d'élégance brillante — trouva ici un interprète admirablement adapté à la tâche qui lui était proposée....

On y reconnaît encore, mais transformés et adaptés à des fins nouvelles, plusieurs des thèmes plastiques des tombeaux du XIVe siècle. Le rideau que les anges ouvraient devant le gisant (voir tome II, p. 599, 604, 629, fig. 571, 574, 590 et planche VI), devient ici une ample draperie destinée à rattacher à l'architecture de la chapelle le monument lui-même ; la Madone qui, assise sur son trône céleste (tome II, p. 599-600, fig. 571-572), accueillait pour la recommander l'âme du mort, semble descendre vers lui dans un cortège d'anges souriants au vol tumultueux, et ces anges, depuis la voûte jusqu'au sarcophage, l'assistent et le veillent; inclinés au-dessus de sa tête, assis à son chevet et à ses pieds, jouant avec les pans du drap mortuaire, ils sont les petits compagnons fidèles de celui qui dort là son confiant et paisible sommeil. Une polychromie riche, riante même, anime tous les alentours du tombeau et encadre la blancheur virginale des marbres; la tête de squelette qui, au soubassement, évoque les réalités tragiques de la chair périssable, est comme atténuée et englobée dans la luxuriante ornementation et n'est plus en somme qu'un détail du décor au milieu duquel se dresse le sarcophage, exactement copié sur un célèbre sarcophage antique de porphyre qui se trouvait encore, au temps de Vasari à l'entrée du Panthéon et est aujourd'hui au Musée du Latran. Vasari a très bien senti et rendu l'impression de cette « *sepoltura, si maravigliosamente condotta* ». On dirait que les mots de l'épitaphe où sont exaltées la virginité et la jeunesse du cardinal mort à 25 ans (et Vasari a soin d'insister,



Phot. Alinari.

Fig. 75. — Tombeau du cardinal de Portugal, par Ant. Rossellino. Basilique de San Miniato al Monte

avec une nuance d'étonnement, sur ce fait que le cardinal passait pour être resté vierge) servirent de thème au sculpteur.

La Madone (fig. 74), dans la riche bordure de feuillages et de chérubins qui lui font une double couronne, est plus près de celles de Mino que de celles de Luca, dont les *Vertus* voisinent dans la chapelle de San Miniato avec les sculptures d'Antonio. Elle abaisse sur le gisant, que son enfant bénit, un regard bienveillant; ses draperies, quoiqu'elle soit immobile, participent encore de l'agitation des robes des anges porteurs du *tondo* où elle siège, et dans le modelé de sa bouche, de son front et aussi de la figure de l'Enfant, le maître a mis des accents plus ressentis, des touches plus nerveuses, une expression plus aiguë que dans sa *Madone del Latte* de Santa Croce, postérieure de plus de quinze ans, et aussi dans la *Madone avec l'Enfant*, provenant de la collection de la grande-duchesse Vittoria della Rovere, ou dans la *Madone de la Nativité* du Bargello. Mais on retrouve ces mêmes caractères dans plusieurs Madones (terre cuite ou stuc) *attribuées* à Antonio et dont le Louvre, la collection G. Dreyfus, le Musée de l'Empereur Frédéric à Berlin conservent quelques exemplaires. Un air de mondanité, qui n'est pas sans étonner un peu chez un maître dont Vasari vantait la sainteté, commence de s'y mêler à la tendresse maternelle, à la pureté virginale et à l'onction religieuse; dans la grâce toujours persuasive, un peu de mièvrerie se fait çà et là pressentir, comme la rançon de ce désir de plaire qui sera, chez tant de maîtres de la seconde moitié du siècle, la séduction et le danger de l'art florentin.

On serait amené alors à penser, — en comparant les Madones plus voisines de celle du tombeau du cardinal de Portugal (mais aussi plus maniérées) à celles de la fin de sa carrière, comme la *Madona del Latte* et celle de Monte Oliveto — qu'Antonio alla simplifiant et épurant toujours davantage sa conception de la Vierge, comme s'il avait d'abord subi, pour s'en affranchir peu à peu, l'influence de Desiderio ou même de Mino. Peut-être aussi exista-t-il, entre A. Rossellino et Desiderio, un ou plusieurs maîtres secondaires, tour à tour élèves ou imitateurs de l'un ou de l'autre, qui seraient les auteurs authentiques et inconnus d'un grand nombre de bas-reliefs *attribués* dans les collections publiques et privées, tantôt à l'un, tantôt à l'autre. C'est pour ces œuvres sans état civil, plus intéressantes au point de vue des influences subies et reflétées que de l'originalité et de la valeur propre, que le mot *école de* ou *atelier* devrait être modestement, honnêtement et universellement adopté.

Antonio travailla sans désemparer au monument de San Miniato, dont il avait reçu la commande et touché un premier paiement en 1461. Quoique les textes établissent que, dès 1457, il était occupé à Empoli, il ne paraît pas vraisemblable que le Saint Sébastien qui se dresse sur un des autels de la collégiale puisse être daté de cette époque. C'est, dans l'histoire de

la sculpture une œuvre d'importance capitale, plus encore peut-être par le caractère que par la beauté de ses nus. L'ampleur de formes que le xvie siècle aimera et qui le conduira bientôt à la grandiloquence, y est déjà pressentie et même réalisée. Ce « quelque chose de dur et de cru » que les gens de goût, contemporains de Vasari, reprochaient aux maîtres du Quattrocento est ici singulièrement atténué et corrigé; ce beau torse, riche de jeunesse, de souplesse et de force, dont les bras liés derrière le dos, développent l'ampleur, cette tête, pleine d'onction et de morbidesse, à peine inclinée par la souffrance et levée vers le ciel, sont — avec moins de puissance, certes, — comme une première et «sentimentale» ébauche des *Captifs* (fig. 75).



Phot. Brogi.

Fig. 74. — La Madone du tombeau du cardinal de Portugal, par Ant. Rossellino. Basilique de San Miniato al Monte.

En 1462, il collaborait avec son frère, à San Domenico de Pistoie, au tombeau du professeur Filippo Lazzari et sculptait, avec une sorte de timidité pleine de charme, le joli bas-relief où le maître est représenté professant devant un groupe d'élèves attentifs à sa parole. Dans ces figurines des disciples assis devant la chaire professorale, Antonio montre déjà ce goût de l'expression, de la pantomime directement observée qui fera, en dépit de quelques inégalités de facture, le principal mérite des trois bas-reliefs de la chaire de Prato (histoire de saint Étienne et *Assomp-*

tion), exécutés en 1473, payés en 1474, où il travailla à côté de Mino da Fiesole.

Il signait en 1468, *Opus Antonii Ghambereli*, le buste de Matteo Palmieri et, pour exprimer, avec une vigueur singulière, la laideur intelligente de son modèle, il retrouvait toutes les vertus du réalisme si efficace jusque-là dans l'œuvre des maîtres florentins. En 1470, le duc d'Amalfi lui commandait pour sa femme, Marie d'Aragon, fille du roi Ferdinand Ier, enterrée au couvent de Monte Oliveto, à Naples, un tombeau, *simile in tutte le cose fuori che nel morto*, à celui du cardinal de Portugal. Un premier versement était aussitôt fait au sculpteur, et sans doute d'autres payements suivirent; mais en 1481, ses héritiers devaient, à leur tour, verser au duc 50 florins *in restituzione di quel di più che aveva pagato all' artefice per detto lavoro.* C'est qu'Antonio était mort en 1479, sans avoir pu achever le travail, qui fut terminé par Benedetto da Majano. Il est très vraisemblable toutefois que la délicieuse figure endormie de Marie d'Aragon, digne sœur de celle du cardinal, est bien de sa main, En tout cas, il laissait dans la chapelle de Monte Oliveto un de ses chefs-d'œuvre, le pittoresque bas-relief de la *Nativité* où la Madone, si virginale et si recueillie, est en prières, près du vieux saint Joseph pensif, devant la crèche, tandis que les bergers descendus des lointaines montagnes accourent pour adorer l'Enfant, et qu'au-dessus du toit rustique qui l'abrite, un chœur d'anges, debout et enlacés, chante à pleine voix un cantique d'actions de grâces. Antonio, continuant Ghiberti, rejoint ici, avec ses moyens de sculpteur, les peintres de son temps; il introduit dans le paysage, dans la perspective, la même animation, la même abondance d'incidents anecdotiques et pittoresques. Le *tondo* en marbre du Bargello et une terre cuite du musée de Berlin peuvent être rapprochés de ce bas-relief (fig. 76).



Phot. Alinari.

Fig. 75. — Saint Sébastien. par Ant. Rossellino. Collégiale d'Empoli.

En 1475, Antonio faisait à Pistoie le portrait de l'archevêque Donato de Medicis; en 1477, pour l'Œuvre du Dôme, le joli San Giovanino en marbre marchant à grands pas, portant une banderole avec ces mots : *Agite penitentiam*; le meilleur de la série. En 1478, se place sa dernière

œuvre : la *Madona del Latte* sculptée au-dessus du tombeau de Francesco Nori, victime de la conjuration des Pazzi et enterré à Santa Croce, qui se rattache, pour l'expression simple et recueillie, à celle de Monte Oliveto. Elle est assise sur des nuages en plein ciel, avec l'Enfant sur ses genoux, et c'est ici une de ces licences iconographiques que les maîtres du Moyen Age ne se seraient pas permises, mais auxquelles le dilettantisme *artistique* des imagiers émancipés devenait de plus en plus indifférent.

Antonio avait, on l'a vu, travaillé souvent hors de Florence. On le trouve en 1475 à Ferrare, où les comptes du monastère de San Giorgio



Phot. Brogi.

Fig. 76. — La Nativité. Bas-relief d'Ant. Rossellino. Église de Monte Oliveto.

révèlent qu'il toucha plusieurs paiements pour le tombeau monumental de l'évêque Roverella, et les parties supérieures du monument, surtout la Madone du tympan qui est une réplique de celle de San Miniato, sont bien de sa façon; mais il dut abandonner d'assez bonne heure ce travail; le gisant et les cinq figures qui l'accompagnent ne sont plus de la même main, et c'est une signature imprévue, celle d'Ambroise de Milan, *Ambrogio Mediolanensis opus* qu'on y lit, avec la date 1475. Le monument est d'ailleurs fort beau et forme comme la transition entre le tombeau florentin, selon la formule des Rossellino ou des Desiderio da Settignano et le grand tombeau vénitien.

C'est vraisemblablement à l'époque où il travaillait pour le couvent ferrarais qu'Antonio fut appelé à Venise. Il devait y exécuter pour la cha-

pelle Saint-Jean dans l'église San Giobbe — où l'atelier de Luca della Robbia avait aussi fourni pour la décoration de la voûte cinq médaillons du Père Éternel et des Évangélistes, — une série de figures de putti-cariatides. Mais s'il donna peut-être le modèle, pas plus qu'à Ferrare il n'acheva le travail, et il est impossible de reconnaître, dans la facture sèche et dure de ces statuettes, la main qui exécuta le *San Giovanino* du Bargello.

Desiderio da Settignano. — Desiderio da Settignano, — *il vago Desider, si dolce e bello*, comme dit si joliment Giovanni Santi, — ne vécut que 36 ans (1428-1464) et mourut deux ans avant son maître Donatello; mais si courtes qu'aient été sa vie et son œuvre, elles marquent dans l'art florentin, avant même celles d'Antonio Rossellino, l'avènement de la génération nouvelle qui devait imprimer à la sculpture cette grâce souriante, à l'ornementation cette luxuriance légère et cette fine élégance, célébrées par Vasari, dans sa *vita* de Desiderio, comme un don de la nature et du ciel. Que Desiderio ait été l'élève de Donatello, l'affirmation seule de Vasari ne suffirait pas à l'établir; mais Albertini le confirme dans son *Memoriale*, et la frise du portique de la chapelle des Pazzi conserve, dans la charmante série de ses têtes d'anges, comme le point commun où le maître et l'élève se rencontrent avant de se séparer, celui-ci juxtaposant la tendresse de son sourire à la robustesse drue et pleine de celui-là. Il reçut de lui une connaissance approfondie de toutes les parties du métier; mais il en retint surtout ce qui pouvait servir, suivant les intimes prédilections de son génie, à l'expression de la grâce délicate, et — comme Agostino, mais d'un goût plus sain et plus sûr, — il poussa jusqu'à la plus subtile finesse, la pratique du *stiacciato*, des modelés tout en nuances, des reliefs à peine détachés en imperceptibles méplats dégradés dans l'épaisseur du marbre ou de la *pietra serena*. Un des exemples le plus charmants qu'on en puisse montrer est le médaillon de saint Jean-Baptiste et de l'Enfant Jésus qui a passé de la collection Niccolini dans celle de Mme la marquise Arconati



Fig. 77. — L'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste. Médaillon de Desiderio da Settignano.
(Collection de Mme la marquise Arconati Visconti.)

Visconti et qui, longtemps attribué, comme toute une série de bustes d'enfants, à Donatello, est aujourd'hui unanimement rendu à Desiderio. Aucun texte ne peut être allégué pour fixer la chronologie de ces œuvres; mais c'est vraisemblablement au début de sa production, vers le temps où il continuait à la chapelle des Pazzi la frise de Donatello, que se place ce délicieux morceau. Il appartient à cette série d'enfants, *fancinlli condotti con maniera bella e vivace*, cités par Vasari qui ne se lasse pas de vanter leur grâce merveilleuse, *grazia mirabilissima*. Il signale notamment, dans les appartements du duc Cosme : *in un tondo, la testa del nostro signore Gesu cristo e di San Giovanni Battista quando era fancinletto*. Aucune œuvre connue ne répond mieux que le petit bas-relief de la collection Arconati Visconti à ce signalement.



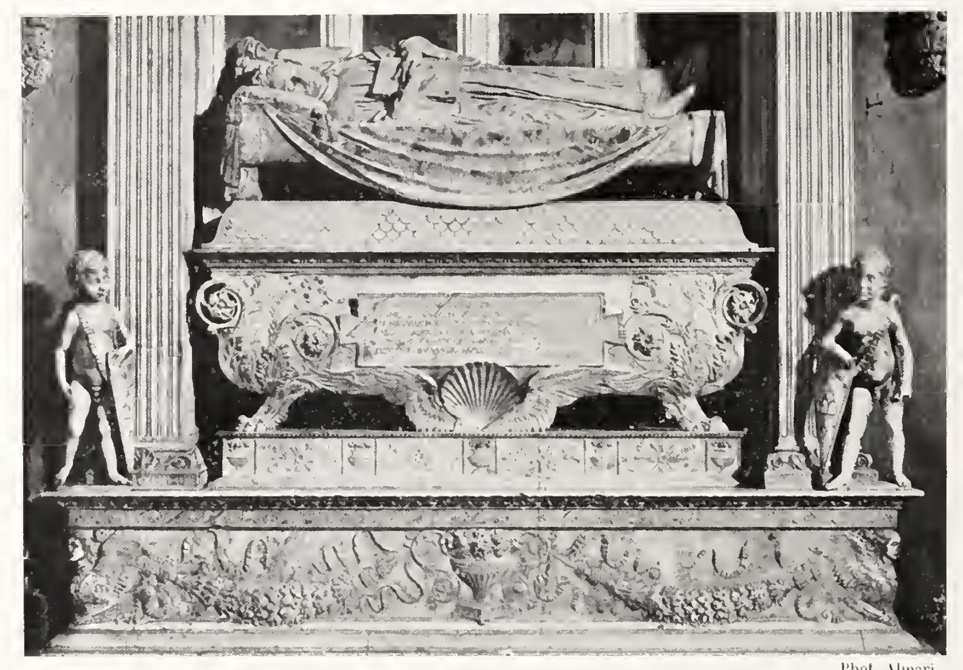
Phot. Alinari.
Fig. 78. — Le Saint Jean-Baptiste du palais Martelli, par Desiderio da Settignano.

Avec la même certitude on peut désormais rendre à Desiderio la série des bustes de saint Jean-Baptiste et de l'Enfant Jésus dont les traits reproduisent parfois sans doute ceux de quelques enfants des familles pour lesquelles ils furent faits. Les plus justement célèbres sont ceux du Bargello, de la confrérie des Vanchetoni, du palais Martelli, de la collection G. Dreyfus, que, — pour la souplesse de la facture, la finesse des modelés, la grâce frêle et tendre des carnations, — on peut rapprocher des enfants et des anges du tombeau Marsupini et du tabernacle de San Lorenzo.

L'œuvre centrale, si l'on peut dire, de Desiderio est le monument de Carlo Marsupini, secrétaire d'État de la République de Florence, enterré à Santa Croce en face de Leonardo Bruni, et qu'on ne peut dater plus exactement qu'entre 1455 et 1464, dates de la mort de Marsupini et de celle de Desiderio.

Comme Leonardo Bruni, dont il avait la noble prestance et l'aspect sévère, Carlo Marsupini avait été un fervent humaniste, un dévot de la religion antique. Peu de temps avant sa mort, Nicolas V avait essayé de l'attirer à Rome, où il devait se consacrer uniquement à une traduction d'Homère. On posa solennellement sur son front le laurier des poètes; on lui décréta de magnifiques funérailles et Matteo Palmieri fut chargé de prononcer son oraison funèbre. Il était naturel que l'artiste choisi pour édifier, dans la même église où venait d'être inhumé Leonardo Bruni, le

tombeau que la République consacrait à cet autre poète et secrétaire d'État, s'inspirât du monument que Bernardo Rossellino avait achevé quelques années plus tôt. Desiderio en adopta en effet toutes les dispositions essentielles; c'est le même parti d'un lit de parade et d'un sarcophage posés sur un soubassement, encadrés de pilastres cannelés, couronnés d'une architrave et d'un arc à plein cintre, dont le tympan est occupé par un tondo de la Madone et de l'Enfant adorés par des anges. Les deux monuments ne se distinguent que par des nuances de détails, mais qui suffisent à leur donner une expression très différente. Le premier a encore la sévère élé-



Phot. Alinari.

Fig. 79. — Partie inférieure du monument de Carlo Marsupini, par Desiderio da Settignano. Église de Santa Croce, à Florence.

gance qui rappelle les maîtres nés dans le dernier quart du xive siècle ; sur le second s'étale avec une prodigalité souriante le goût du décor, non plus seulement inspiré de l'antique mais animé d'une sorte de lyrisme joyeux où l'amour de la nature et des fleurs — de ces fleurs que Donatello semble n'avoir jamais regardées, que Luca avait cueillies aux jardins de Florence et que Laurent de Médicis exaltait dans ses *Silve* et son *Corinto* — se mêle à la fantaisie ornementale. Aux angles du soubassement, des harpies s'accroupissent — semblables sans doute à celles que Desiderio avait ciselées pour le socle du *David* de Donatello dans la cour du palais Médicis (*fece nella sua giovanezza il basamento del David di Donato... nel qual fece di marmo alcune arpie bellissime*) ; — à leur chevelure s'attachent des guirlandes dont l'autre extrémité vient se nouer, dans un flot de rubans, à un vase de fleurs. Sur ce soubassement élargi, deux enfants, *condotti con maniera bella e vivace*,

porteurs d'un écu, montent la garde au pied du sarcophage; sur le marbre, des feuillages — *ben chè un poco spinosi e secchi*, au goût de Vasari et du XVI[e] siècle — sont merveilleusement ciselés; on les admirait, dit Vasari, « parce qu'à cette date l'antiquité n'était pas encore découverte »; mais, en dépit de cette légère réserve, il prodigue les éloges à l'ensemble de cette sépulture, *la quale, non solo in quel tempo, fece stupire gli artefici e le persone intelligenti... ma quelli ancora che al presente la veggono se ne maravigliano.* Entre les griffes qui supportent le sarcophage s'ouvrent les deux ailes symboles de l'immortalité, *che non di marmo ma piumose si mostrano.*

Derrière le gisant, au lieu des trois plaques rectangulaires adoptées par Bernardo, Desiderio revêtit le mur de quatre dalles de marbre de



Phot. Alinari.

Fig. 80. — Détail du monument de Barbara Manfredi, attribué à Francesco di Simone Ferrucci. Église de San Biagio di Forli.

couleur, dont les lignes plus élancées et les surfaces moins larges et moins lourdes contribuent à donner à l'ensemble du monument un aspect plus aéré et plus léger. Le tympan s'ouvre plus largement et la Madone, « en bas-relief dans la manière de Donatello », adorée par deux anges, en occupe tout le champ. Au-dessus de l'archivolte se dresse un lampadaire où brûle une torche funèbre et d'où descendent deux lourdes guirlandes que des enfants, debout à la retombée de l'arc et appuyés à l'extrados, reçoivent sur leurs épaules et renvoient le long des pilastres cannelés.

L'épitaphe, inscrite sur le sarcophage, convoque les Muses d'Ausonie et de Grèce au tombeau du poète qui les honora :

Ausoniæ et Graiæ crines nunc solvite Musæ,
Occidit heu vestri fama decusque chori.

A l'imitation de ce monument et de celui de Leonardo Bruni, on vit

dans la seconde moitié du siècle, sur tous les points de l'Italie, s'élever de glorieuses sépultures dont nous ne saurions ici entreprendre la description; il suffira de mentionner parmi les plus importantes : à Lucques, le tombeau de Piero da Noceto (1471), par Matteo Civitale; à Saint-Dominique de Bologne, celui des Tartagni, par Francesco di Simone Ferrucci (1477), qui s'inspira aussi, comme nous le verrons, du monument élevé par Verrochio à Francesca Tornabuoni.

Phot. Brogi.

Fig. 81. — Tabernacle par Desiderio da Settignano. Église de San Lorenzo, à Florence.

On a attribué à Francesco Ferrucci le tombeau de Barbara Manfredi à San Biagio de Forli (1466). On y retrouve l'influence de Rossellino et de Desiderio; la figure de la gisante est un délicieux morceau que l'on peut rapprocher de la statue de Marie d'Aragon (fig. 80). C'est aux mêmes modèles que Bellano emprunta les éléments du monument d'Antonio Roycelli à Saint-Antoine de Padoue, et Silvestro d'Aquila ceux du tombeau du cardinal Amico Agnifili à San Massimo d'Aquila (1480).

Ce Silvestro d'Aquila, sculpteur provincial dont le nom et l'œuvre viennent d'être tirés de l'oubli, s'appelait aussi Silvestro di Giacomo di Sulmona et fut surnommé l'Ariscola. Il se rattache à Rossellino. Ses principales œuvres sont conservées à San Massimo et San Bernardino d'Aquila dans les Abruzzes. On y retrouve, comme chez Simone Ferrucci, des influences combinées de Rossellino et de Desiderio; sur le tombeau des Camponeschi à San Bernardino, la figure de Marie Camponeschi est presque aussi belle que celle de Barbara Manfredi. Des madones en terre cuite, en stuc, en marbre, un *Saint Sébastien* en bois (1470) lui sont attribués dans quelques églises d'Aquila et des Abruzzes. En 1485, il est à Rome, où il exécute à Sainte-Sabine le monument du cardinal del Monte. Sa manière, dans le milieu romain, semble s'être transformée et, quand il exécuta au début du

xvie siècle le monument de San Bernardino de Sienne dans l'église d'Aquila placée sous l'invocation de ce saint, il est déjà, comme l'équipe qui travaille avec lui, converti au style qui sera celui du « baroque ».

Le tabernacle de San Lorenzo est, avec le tombeau Marsupini, l'œuvre la plus célèbre de Desiderio, mais il a subi tant de remaniements et de déplacements que le caractère en a été tout à fait altéré. En le reconstituant, en 1677, on le posa maladroitement sur deux lourdes consoles à volutes entre lesquelles on intercala la médiocre *Pietà* qui n'est probablement pas de la main de Desiderio et qui primitivement servait sans doute de devant d'autel; on jucha vaille que vaille sur des socles improvisés les enfants porteurs de candélabres, frères jumeaux de ceux du monument Marsupini et, d'après une note de Milanesi, on remit alors en place le délicieux petit Enfant Jésus bénissant et sortant du calice que l'on avait, au temps de Vasari et pour le préserver, remplacé par une copie. Ce petit Jésus, ce bambino aux jambes encore chancelantes et aux carnations tendres, fut répété par un grand nombre d'imitateurs; on en trouve partout des répliques dont le Musée du Louvre et la Cathédrale de Prato conservent d'intéressants exemplaires.



Fig. 82. — Buste supposé de Marietta Strozzi.
(Musée de l'Empereur Frédéric, à Berlin.)

Il n'existe en somme qu'une Madone de Desiderio dont l'authenticité soit établie, c'est celle qui, au tympan du monument Marsupini, est adorée par deux anges, pleins d'onction et de recueillement. Mais il paraît légitime de lui en attribuer quelques autres, dont les plus dignes de mention sont celles des collections Foule et Dreyfus à Paris, celle du Musée de Turin, celle de la via Cavour — et quelques stucs qui les reproduisent.

Il fit aussi des bustes de femme. Vasari mentionne celui de Marietta Strozzi, qu'il sculpta *di naturale, la quale essendo bellissima gli riusci molto eccellente*. Ce marbre serait celui du Musée de l'Empereur Frédéric, à Berlin, qui possède également un charmant buste d'une prétendue princesse d'Urbin provenant du palais Barberini. On a retrouvé dans la villa del Boschetto appartenant aux Strozzi, près de Florence, un autre buste de Marietta Strozzi qui serait, d'après Venturi, l'exemplaire authentique et, d'après Bode, une première étude antérieure au buste de Berlin. Le Bargello conserve aussi un gracieux portrait de femme. Quant aux bustes longtemps contestés entre Desiderio et Francesco Laurana, l'attribution à celui-ci

n'en paraît plus douteuse et c'est à son propos que nous en parlerons.

Vasari mentionne une Madeleine en bois, commencée par Desiderio et terminée par Benedetto da Majano, dans l'église Santa Trinita : *la quale figura e bella quanto piu dir si possa*; la statue est toujours en place; elle est d'un réalisme moins implacable que la Madeleine de Donatello; il est bien difficile de décider la part qui revient à chaque maître dans son exécution. Enfin, Venturi attribue à Desiderio le petit bas-relief de Jules César du Musée du Louvre — et cette attribution paraît assez justifiée pour que nous l'enregistrions ici.

Desiderio mourut le 16 janvier 1464; il fut enterré dans l'église de' Servi et les poètes italiens fleurirent de toutes les fleurs de leur rhétorique la sépulture de ce délicieux artiste enlevé à la fleur de l'âge :

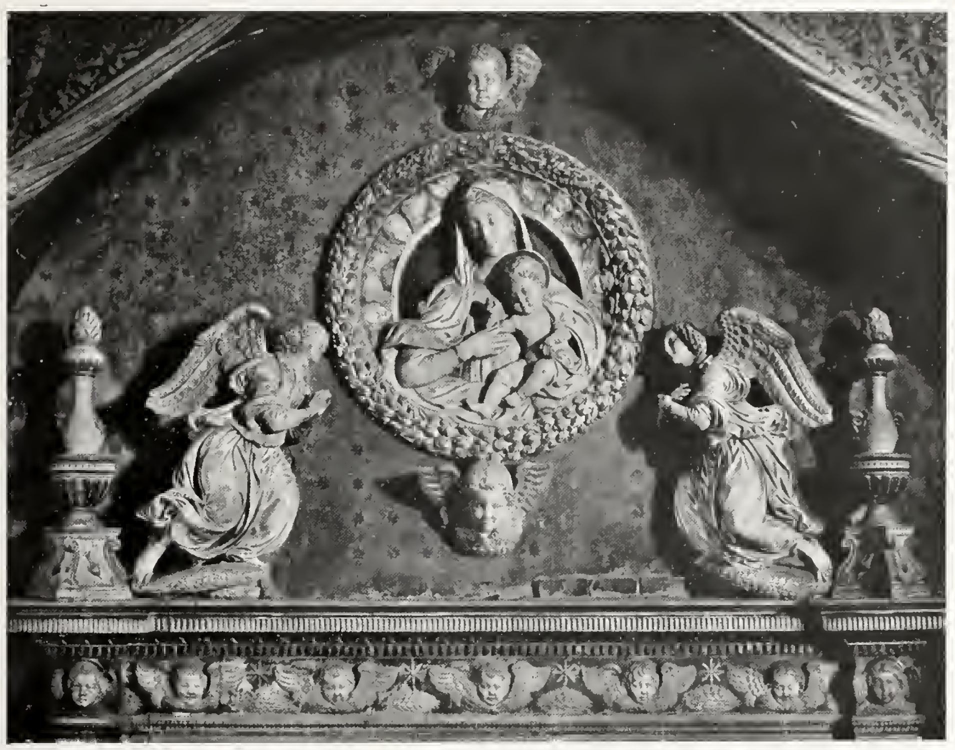
... Da Desiderio ai freddi marmi vita ...
... Die vita eterna ai marmi e i marmi a lui ...

Benedetto da Majano et Matteo Civitale. — A l'art de Rossellino et de Desiderio se rattachent deux maîtres, dont la personnalité reste, d'ailleurs, aisément reconnaissable : Benedetto da Majano et Matteo Civitale.

Le premier (1442-1497) fut, on l'a vu, à Naples et à Florence, le collaborateur d'A. Rossellino et de Desiderio; il ne leur est pas inférieur. Desiderio, plus nerveux, d'une invention plus jaillissante dans la fantaisie ornementale, interprète délicieux de l'enfance souriante et heureuse, ne va pas aussi loin dans l'expression des sentiments profonds; Rossellino, à qui Benedetto dut d'ailleurs tant de leçons efficaces, ne l'a pas égalé dans l'art d'ordonner des compositions animées de plusieurs personnages. Benedetto, quand il eut conquis la pleine possession de son génie, ajouta à la grâce florentine l'émotion intime et comme le reflet caressant et discret d'un rêve intérieur. En outre, plus jeune d'une quinzaine d'années et, quoique mort dans la force de l'âge, prolongeant sa vie jusqu'à l'extrême fin du siècle, il fut dans ses dernières œuvres comme touché d'un rayon précurseur de l'âge « classique »: il marque, du « quattrocento » au « cinquecento », la transition entre la « manière un peu crue » des primitifs et la recherche des formes plus pleines et plus rondes.

Benedetto da Majano appartient à une de ces dynasties d'artistes qui jouèrent un si grand rôle dans l'art italien. Il eut pour maître son frère aîné Giuliano, architecte et « intagliatore » (v. Tome III, p. 496 et suiv.) et acquit de bonne heure comme « intarsiatore » un renom dont Vasari lui fait honneur au début de sa *Vita*. C'est son frère qui l'attira entre 1472 et 1475 à Faenza et à San Gemignano. A Faenza, où Giuliano dirigeait les travaux de la cathédrale (v. Tome III, p. 497, fig. 280), il s'agissait d'ériger le monument de l'évêque saint Savin. Sur un large soubassement,

— assez lourdement élargi par un quadruple cadre de pilastres à arabesques et à cannelures et de trépieds à fleurons, et contenant en six bas-reliefs l'histoire de saint Savin — est placé le sarcophage, abrité dans un enfeu, avec de chaque côté la Vierge et l'archange de l'Annonciation. Le parti général rappelle celui de l'arca de saint Marcolin à Pistoie, mais les bas-reliefs, dont l'exécution est encore inégale, révèlent déjà une remarquable entente de la composition expressive et vivante. A San Gemignano, il décore de délicieuses figures d'anges debout, en oraison de chaque côté



Phot. Alinari.

FIG. 85. — Partie supérieure de l'autel de San Bartolo, par Benedetto da Majano. Église de Saint-Augustin, à San Gemignano.

de la porte du tabernacle, et d'une prédelle de fins bas-reliefs — très malencontreusement déplacés dans les déplorables remaniements modernes — l'autel de la petite santa Fina, que sa ville natale honorait d'une tendre dévotion et à laquelle Ghirlandajo consacrait, comme on l'a vu (T. III, p. 656-658, fig. 581), d'admirables fresques. Deux anges s'inclinent de chaque côté de l'autel; au-dessus, dans une mandorle, une Madone avec l'Enfant reçoit les hommages de deux autres anges. C'est la première dans la série de ces Vierges si humbles, si recueillies, si tendres et si belles en leur simplicité, dont il reprendra plusieurs fois — à San Gemignano même, vers la fin de sa vie, pour l'autel de saint Bartolo, et d'abord à Prato dans la Madona dell' Ulivo, puis à Santa Maria Novella

au-dessus de la tombe de Filippo Strozzi, — le rêve toujours caressé; il y mit le meilleur de son génie et de son âme.

En 1475, il commençait, pour le palais de la Seigneurie, la *Porte des lys* qui fait communiquer la salle de l'horloge et le salon de l'audience (voir Tome III, p. 501, fig. 285, et p. 504). Il avait sculpté sur les deux faces : un Saint Jean-Baptiste (qui a été remis en place après un exil de quelques années au Bargello), une *Justice* (qui est restée au Musée) et deux groupes d'anges portant des guirlandes. — La chaire de Santa Croce est des environs de 1480. Adossée à un pilier de la grande nef, portant sur un cul-de-lampe où s'appuient de belles consoles entre lesquelles siègent des figurines de Vertus et sur lesquelles viennent poser les bases des colonnettes qui séparent les cinq bas-reliefs formant le parapet pentagonal, cette chaire témoigne dans toutes ses parties d'une maturité d'esprit et d'une sûreté d'exécution que le monument de saint Savin était loin d'égaler. Les bas-reliefs — où saint François est successivement représenté devant le Sultan, recevant les stigmates, priant pour ses frères martyrs, recevant du Pape les règles de son ordre, enfin sur son lit de mort, — sont conçus avec une aisance, une ampleur et un sens de la composition où la grâce anecdotique des primitifs reste encore sensible et où paraît déjà la science des « classiques ».



Phot. Alinari.

Fig. 84. — La Madona dell' Ulivo, par Benedetto da Majano.

La délicieuse, timide, grave et charmante Madona dell' Ulivo (sacristie de la cathédrale de Prato) est à peu près contemporaine. Le Musée de Berlin possède une belle terre cuite polychromée qui en est la sœur jumelle.

Entre 1484 et 1487, Benedetto exécute pour Loreto — où son frère Giuliano est architecte de la cathédrale, — deux anges, un lavabo et deux évangélistes en terre cuite émaillée; à Naples, il termine pour les franciscains de Monte Oliveto le tombeau de Marie d'Aragon commencé par

A. Rossellino et sculpte au-dessus du gisant la Madone adorée par des anges volants, pareille à celle qu'Antonio avait placée à San Miniato sur le tombeau du cardinal de Portugal, mais où il met la marque de son génie et comme la confidence de sa plus intime émotion. En 1485, il avait commencé pour Naples un groupe du *Couronnement de Ferdinand d'Aragon*, dont l'ébauche fruste et archaïsante lui serait difficilement attribuée, si M. Supino n'en avait définitivement démontré la provenance. Pour Monte Oliveto encore, il sculptait un autel de marbre (1482) avec une Annonciation qui ne compte pas parmi ses meilleures œuvres, des figures de saint Jean-Baptiste et de saint Jérôme, et, sur la prédelle, de petits bas-reliefs de l'histoire du Christ et de Marie.



Phot. Brogi.

Fig. 85. — Chaire de Santa Croce, par Benedetto da Majano. Florence.

En 1490, il était à Florence, où il faisait pour la cathédrale le médaillon de Giotto, comme Buggiano celui de Brunelleschi, et à Santa Maria Novella, — dans la chapelle où Filippino Lippi avait commencé, en 1487, les fresques qu'il ne devait terminer qu'en 1502 (v. tome III, p. 696), — il travaillait au tombeau de Filippo Strozzi, dont il avait exécuté les beaux bustes en marbre (Musée du Louvre, fig. 86) et en terre cuite (Musée de l'Empereur Frédéric à Berlin). Le tombeau est un simple sarcophage de marbre noir au-dessus duquel une admirable Vierge à mi-corps, dans un tondo, reçoit les hommages de quatre anges volants.

En 1494, ce même motif de la Madone et des anges est repris par lui à San Gemignano, au-dessus de l'autel de saint Bartolo dans l'église de Saint-Augustin (fig. 85); mais ici les anges, aux draperies un peu lourdes, sont debout ou plutôt à demi inclinés, prêts à s'agenouiller sur un coussin de chaque côté du tondo.

Le Saint Sébastien qu'il sculpta pour l'église de la Miséricorde est, plus encore que celui de Rossellino, une de ces œuvres annonciatrices de l'âge classique où se mêle déjà quelque convention. Ce thème de Saint Sébastien jouit alors dans les ateliers d'une popularité universelle (Sil-

vestro dell' Aquila en avait taillé un en bois pour l'église de la Madona del Soccorso à Aquila, en 1478). Il mourut en 1497 et fut enterré à San Lorenzo, à côté de Donatello.

Le Lucquois Matteo Civitale, un peu plus âgé que Benedetto, vit commencer le XVIe siècle (1436-1501); il se rattache étroitement, surtout à ses débuts, à Antonio Rossellino; mais il a gardé, dans ses meilleures œuvres, une sorte de saveur provinciale, une simplicité presque bourgeoise, dont sa *Madona della Tossa* est la plus persuasive et la plus originale expression. Les rapports de Matteo Civitale et de Rossellino sont établis par deux arbitrages; l'un de 1465, à propos du tombeau de F. Lazzari à Pistoie, où Matteo, choisi comme arbitre, décide en faveur de Rossellino; l'autre de 1475, à propos du tombeau de Pietro Noceto (*opus Mathæi Civitali*), que Vasari attribue à Pagno di Lapo, où Antonio Rossellino se prononce en faveur de Matteo et lui accorde un supplément de cent ducats d'or. Ce tombeau de Pietro Noceto (1477) n'est presque qu'une copie du monument de Leonardo Bruni, avec quelques détails empruntés à celui de Marsupini; il occupe une place d'honneur dans la cathédrale pour laquelle un mécène lucquois, Domenico Bertini, allait commander à Matteo toute une série d'œuvres importantes. Ce fut d'abord (1475) un autel du Saint-Sacrement dont il ne reste que deux anges en adoration; ils comptent parmi les œuvres les plus caractéristiques du sculpteur lucquois. Jamais peut-être il n'a plus simplement et plus purement, que dans ces deux figures de jeunes lévites agenouillés, exprimé, sans mièvrerie ni fadeur, l'élan intérieur de l'âme, l'adoration fervente. Bertini attachait tant d'importance à cet autel (aujourd'hui détruit et dont il ne reste que ces deux fragments), qu'il l'avait expressément mentionné dans l'épitaphe de son tombeau et y avait fait sculpter son écusson (un coq picotant un épi, avec la devise :



Fig. 86. — Buste de Filippo Strozzi.
(Musée du Louvre.)



Phot Brogi

MATTEO CIVITALE_LA MADONE "DELLA TOSSA"
Eglise de la Trinite, Lucques

Librairie Armand Colin Paris

ut vivam vita vera). En 1478, c'était la balustrade du chœu et le pavement en marbre; puis le tombeau de Bertini lui-même, élevé de son vivant, simple sarcophage de marbre avec une inscription centrale, porté dans un arcosolium sur un soubassement par trois têtes de mort et surmonté du buste, vivant et expressif, avec la croix pectorale et le costume des secrétaires apostoliques.

La *Madona della Tossa* date de 1480; autrefois à San Ponziano, elle est aujourd'hui dans la chapelle Santa Trinita, réservée, dans un quartier perdu de Lucques, à des nonnes cloîtrées. On en a souvent critiqué le « réalisme terre à terre »; l'expression en est si grave, si recueillie, si maternelle et si vraie qu'elle mérite de prendre rang parmi les plus émouvants chefs-d'œuvre; simple paysanne pareille à celles qui venaient implorer de la Vierge la guérison de leurs enfants malades (de la toux), elle est belle du rayonnement de sa tendresse concentrée et pensive. Dans les années qui suivirent immédiatement, après avoir édifié, pour abriter une image miraculeuse de la Sainte Face, le Tempietto (v. tome III, p. 500, fig. 282), il sculpta pour les églises de Pieve de Lammari et de Segromigno près de Lucques, résidence d'été de Domenico Bertini, le Christ douloureux au flanc transpercé et saignant, dont il a laissé plusieurs exemplaires (Musée du Bargello, Pinacothèque de Lucques) et où l'on retrouve comme une influence de ces « hommes de douleur » dont l'art septentrional avait, au cours du siècle, multiplié par milliers les effigies pathétiques.



Phot. Alinari.

Fig. 87. — Ange de l'autel du Saint-Sacrement, par Matteo Civitali. Cathédrale de Lucques.

Des négligences de facture, même d'inconcevables incorrections, l'emploi indiscret et grossier du trépan témoignent trop souvent de la hâte excessive avec laquelle Matteo dut exécuter un grand nombre de ses œuvres; mais il est bien rare que ces défauts ne soient pas compensés par des qualités d'invention originale (tombeau de San Romano), surtout par ce don d'émotion qui transparaît à travers tout. C'est par le charme ou

la puissance de l'expression que valent l'*Annonciation*, provenant du monastère de San Ponziano, que conserve la pinacothèque de Lucques, et l'*Ecce homo*, dramatique et pitoyable, tel que l'art italien n'en saurait peut-être produire de comparable. Œuvre singulière, qui paraît aux confins de deux âges et semble contenir, avec la tradition qui va finir, l'expression de tout ce que les formes nouvelles de la piété, non pas certes plus émue mais plus démonstrative, développeront par la suite.

En 1484, Matteo recevait encore pour la cathédrale de Lucques une importante commande : l'autel de saint Régulus. Il s'agissait de combiner dans une même expression plastique, l'idée du tombeau, du reliquaire, de l'autel et du monument triomphal. On retrouve dans le parti des trois belles statues (saint Régulus, saint Sébastien et saint Jean-Baptiste) debout dans les niches du haut soubassement au-dessus duquel est placé le sarcophage avec le gisant, un souvenir du monument de Jean XXIII (deux ans auparavant, Sperandio s'en était aussi inspiré pour le monument d'Alexandre V à San Francesco de Bologne); mais, par une de ces inégalités trop fréquentes dans l'œuvre de Matteo, les trois bas-reliefs de la Décollation de saint Jean-Baptiste, de la Décapitation de saint Régulus et du Martyre de saint Sébastien sont aussi médiocres que sont belles les trois statues.



Fig. 88. — Croquis de Matteo Civitale pour le Saint Georges de Sarzana.

Pour les bénitiers (1495-1497) placés à l'entrée du Dôme, les *pile dell' acqua santa*, il imagina, au centre de la vasque, un petit enfant dans la posture d'un pêcheur occupé à pêcher des poissons sculptés dans la moulure. Comme décorateur, il montra dans la chaire les mêmes qualités d'élégance grave et sobre que dans le parapet du chœur.

Parmi les œuvres perdues ou dont il ne subsiste que des fragments, le tabernacle de l'église San Frediano à Lucques, les autels qui lui avaient été demandés pour le Dôme de Pise, méritent une mention, et il est intéressant de retenir que, pendant l'occupation française de Pise, alors que d'Entraigues tenait au nom du Roi la citadelle d'où il avait délogé les Florentins (1495), il fut question d'élever, sur le pont de Pise, une statue équestre en bronze de Charles VIII, pour l'exécution de laquelle avait été spécialement désigné un sculpteur « du plus haut mérite, le Lucquois

Matteo Civitale, très capable d'entreprendre cette tâche et qui en désire l'honneur ».

Le moment arrivait où Matteo, parvenu au seuil de la vieillesse, allait être appelé à exercer son art sur un nouveau théâtre. Vers 1498, il quittait Lucques pour Carrare; il avait à choisir des marbres pour l'exécution de divers monuments et notamment d'une petite statue équestre de *Saint Georges terrassant le dragon* que la puissante corporation génoise des *Protettori del Banco di San Giorgio* lui avait commandée pour une place de Sarzana (entre Pise et Gênes). Du monument de saint Georges, détruit en 1797, on n'a retrouvé que quelques débris; du moins en subsiste-t-il, en marge d'une lettre de Matteo lui-même, un croquis sommaire, très expressif. L'auteur d'ailleurs avait bien soin de dire que l'œuvre définitive était très supérieure à ce bout de dessin (« *e chosi vi mando un pocho di disegno di ditta cholona e non guardate al disegno* »...). De Sarzana il fut mandé à Gênes; le prieur de la confrérie de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste, ayant été l'intermédiaire entre lui et les protecteurs de la banque Saint-Georges, avait eu l'idée de l'associer aux grands travaux de la chapelle que la confrérie, dépositaire des reliques du Précurseur, avait alors entrepris dans la cathédrale. Il s'était formé là un de ces chantiers composés d'éléments florentins et lombards qui rayonnèrent dans toutes les parties de la péninsule et dont l'exportation avait même commencé de répandre les œuvres par delà les frontières. Gênes fut, avec Carrare, Côme, Milan et Naples, un de ces centres d'exportation. Un grand courant d'art industriel, parti de là, porta au loin avec les marbres italiens, les formes décoratives adoptées par les ateliers des marbriers ultramontains. Nous aurons à suivre en France la marche progressive de cette invasion.

Matteo se trouva ainsi associé aux travaux de cette famille des Gagini (Domenico, Ellia, Giovanni et Pace Gagini) originaires de Bissone, au bord du lac de Lugano, qui avaient essaimé en Sicile et à Naples, puis avaient rempli Gênes de pittoresques bas-reliefs. (Le musée du South Kensington en possède deux bons spécimens.) Avec eux étaient venus de Campione, sur l'autre rive du lac, les sculpteurs Giacomo et Romario da Campione, et, de Carona, Piero Angelo et Gaspare da Carona. Michele d'Aria, originaire du val d'Intelvi au lac de Côme, et Antonio della Porta de Milan, plus connu sous le nom de Tamagni, complétaient cette équipe. C'est de la main de Michele d'Aria que furent taillées, pour le palais Saint-Georges et la corporation des protecteurs du port de Gênes, les statues de quelques-uns des grands banquiers qui firent la fortune de ce port (Luciano Spinola, Domenico Pastino, Francesco Vivaldi, Ambrogio di Negro, 1466-1490), et qui se rattachent à cette série d'effigies d'exécution un peu fruste et de réalisme si expressif.

Il n'est pas indispensable de s'étendre ici sur la part respective des différents maîtres dans l'œuvre de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste. Il suffit pour le moment de marquer, dans ce milieu tout nouveau pour lui, l'intervention de Matteo Civitale. Il est difficile de décider s'il exécuta sur place ou s'il expédia de Lucques ou de Carrare les statues de marbre qui, dans l'intérieur de la chapelle remaniée au XVI[e] et au XVII[e] siècle, portent sa signature. Celles d'*Adam* et *Ève* ont été défigurées par l'addition de lourdes draperies qu'il n'avait pas prévues; elles n'en restent pas moins, comme celles d'Elisabeth, de sainte Anne, de Zacharie et d'Abacuc, des œuvres d'intérêt capital, moins encore pour leur valeur propre que pour leur signification historique. Elles annoncent vraiment la grande statuaire du XVI[e] siècle; elles l'*introduisent*, si l'on peut dire, en ce milieu génois où, quatre ans plus tard, le Florentin Andrea Sansovino viendra achever l'œuvre que Matteo Civitale, mort en 1501, avait laissée interrompue.

Andrea della Robbia et ses fils. — Plus encore que Matteo Civitale, son contemporain Andrea della Robbia, qui mourut presque centenaire (1435-1525), nous introduit, chronologiquement tout au moins, dans le XVI[e] siècle; mais, à vrai dire, il s'y mêla peu; son œuvre reste rattachée au passé bien plus qu'elle n'annonce l'avenir prochain, et c'est par de simples nuances qu'elle se distingue de celle de son oncle et grand patron, Luca. Nous devons nous borner, si grand qu'ait été ce maître, à caractériser son génie profondément religieux dans ses principales œuvres et à indiquer quelle fut, avec ses collaborateurs et successeurs, la prodigieuse expansion de son atelier. De couvents en couvents, les bas-reliefs en terre cuite émaillée gagnèrent toutes les cités et solitudes de la Toscane; on en trouve encore d'admirables et importants ensembles dans des églises dominicaines et surtout franciscaines qui semblent oubliées par la vie sur les cimes des Apennins ou dans les plis des vallées. Avec Girolamo, les terres cuites émaillées robbianesques passèrent les frontières pour servir à des fins plus profanes.

Nous avons vu qu'à partir de 1460 environ, on commence à sentir, derrière et comme dans l'ombre de Luca, l'intervention d'un collaborateur dont la personnalité grandira peu à peu à côté de celle du fondateur de la dynastie des Robbia. Le testament de Luca nous a appris que, dès 1470, Andrea exerçait son art comme maître, avec plein succès et grand profit; les textes qui permettent de dater son œuvre sont relativement très rares. Vasari, qui l'a connu personnellement et dont à ce titre le témoignage pourrait avoir ici une importance exceptionnelle, ne lui consacre guère qu'une page dans la *Vita* de son oncle et ne cite — sans aucun souci de l'ordre chronologique — que quelques-uns de ses travaux (ceux d'Arezzo,

de la Verna, de la loggia San Paolo et de l'Ospedale degli Innocenti). Les documents d'archives ont, d'autre part, permis de dater, de 1489 à 1515, quelques autres travaux à Florence, Pistoie, Viterbe.... On ne peut établir que par à peu près la chronologie de tout le reste de son œuvre.

Il semble bien qu'Andrea, conseillé sans doute encore par son oncle mais déjà indépendant, ait débuté vraiment entre 1465 et 1466, quand on reprit la décoration, interrompue depuis 1445, de l'hôpital des enfants trouvés construit par Brunelleschi. Dix des quatorze médaillons incrustés sous la loggia où les pauvres mères attendaient avant de remettre à l'assistance publique les enfants qu'elles abandonnaient, sont de sa main — et sont restés populaires entre toutes ses œuvres. Enveloppés dans leur maillot ou à demi dégagés de leurs langes, les *innocents* tendent les bras et semblent implorer la pitié et la caresse des passants. La sensibilité d'Andrea s'exprime déjà là tout entière; peut-être même un peu trop de « sentimentalité » vient-elle, çà et là, charger d'une expression trop appuyée le regard de ces nouveau-nés, à qui la vie fut dure et qui ont l'air d'avoir déjà conscience de l'injustice du sort. Jamais d'ailleurs décoration ne fut mieux adaptée à sa destination — et la vive polychromie des médaillons joue dans l'architecture, qu'elle anime, de la façon la plus heureuse.


Phot. Alinari.
FIG. 89. — Médaillon d'Andrea della Robbia.
Loggia degl' Innocenti, Florence.

Peut-être Andrea avait-il déjà collaboré avec son oncle à la chapelle du cardinal de Portugal, quand il fut chargé de cette série des *innocents*, et il est bien probable aussi qu'il n'avait pas été étranger à l'exécution des armoiries de la Soie à Or San Michele, dont les deux *putti* sont si près des médaillons des enfants trouvés. Pendant cette période, les deux maîtres sont si près l'un de l'autre, semblent si bien se pénétrer réciproquement que la délimitation de l'un à l'autre est à peu près impossible. Mais bientôt les deux personnalités se distinguent plus nettement et, à mesure que s'accentuent les particularités caractéristiques du génie d'Andrea, il devient plus légitime de discerner rétrospectivement la part qu'il put avoir dans les œuvres de la vieillesse de Luca. La première différence, la plus essentielle peut-être entre l'oncle et le neveu, est que celui-ci fut exclusivement un pétrisseur de terre, tandis que celui-là avait été d'abord et resta jusqu'au plein épanouissement de son génie un tailleur de marbre. Sans doute, Andrea exécuta, à Santa Maria delle Grazzie près d'Arezzo, un autel de

marbre, unique dans son œuvre, enrichi d'ailleurs d'une si riche polychromie de marbres et de porphyre où se mêlent des guirlandes de terre émaillées, que là encore l'émailleur semble avoir inspiré le sculpteur. C'est à cette différence initiale d'éducation que le style d'Andrea dut sans doute d'avoir moins de fermeté, d'ampleur et de simplicité que celui de Luca. Même quand il s'inspira — comme dans les tympans de *Saint Michel tenant la glaive et la balance* (jadis à Arezzo) ou des *Madones* du Dôme de Prato et du Musée de l'*opera del Duomo* à Florence — des œuvres les plus « monumentales » de son oncle, l'écart de l'un à l'autre est sensible. En outre, dans l'expression comme dans la construction des figures, Andrea s'écartera toujours plus du naturalisme simple et large qui est le support résistant de tous les chefs-d'œuvre de Luca; il les nuance d'intentions plus sentimentales, de sourires plus appuyés, de plus longs regards — non pas certes plus expressifs mais plus conscients ou plus désireux de l'être; il leur prête des gestes plus démonstratifs; il s'arrête plus complaisamment aux détails anecdotiques; par exemple, il posera l'Enfant sur un coussin — (et presque toujours, semble-t-il, à la droite de sa Mère, tandis qu'il est à gauche chez Luca); la Vierge aura pour son Enfant des caresses, charmantes sans doute et délicieusement maternelles mais plus câlines (elle serrera dans ses doigts la cheville ou l'extrémité de l'orteil du bambino, lui abandonnera sa main comme un hochet ou bien même lui caressera, comme pour le chatouiller, le menton ou le cou...), et l'Enfant, au lieu de bénir le monde, ne sera plus qu'un bébé souriant et gâté, suçant son index ou son pouce, tandis que sa mère agenouillée l'adore.

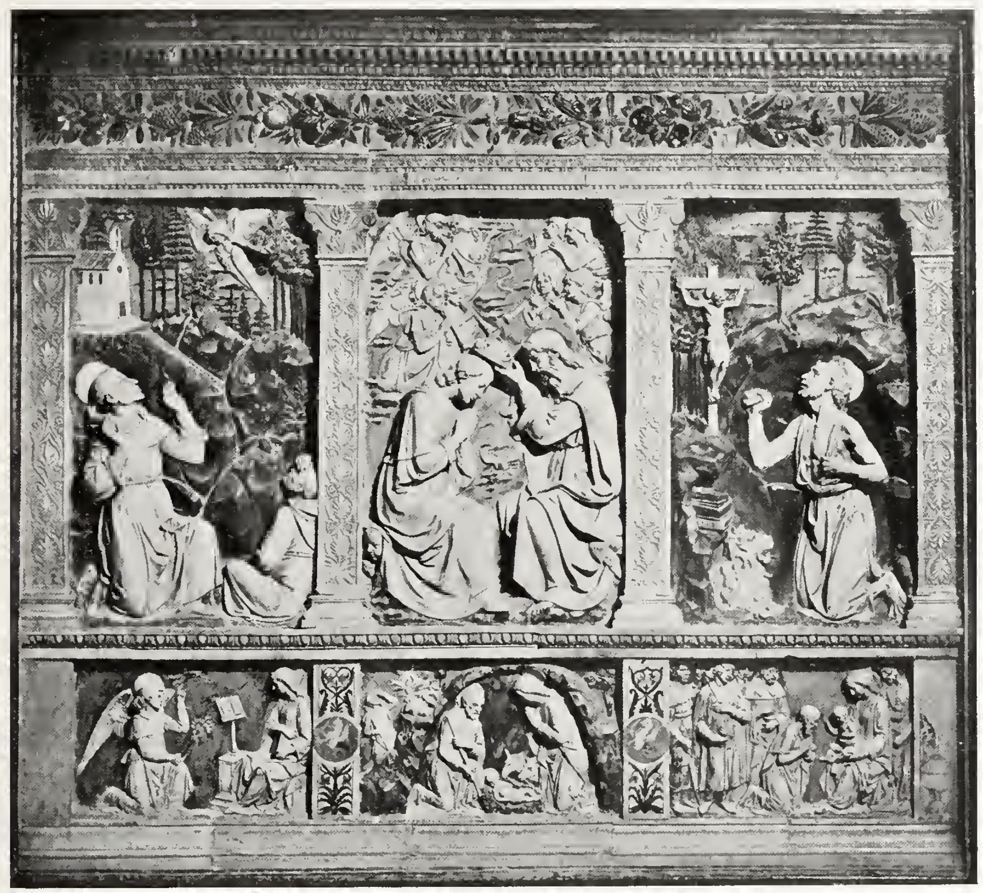


Phot. Alinari.

Fig. 90. — Madone avec l'Enfant, dite des Architectes, par Andrea della Robbia. (Musée National, Florence.)

Au-dessus de combien d'autels, Andrea, ses fils et leur atelier modelèrent-ils ces Adorations de l'Enfant, ces Madones maternelles et rêveuses, agenouillées ou assises, entourées tantôt d'une cohorte d'anges, tantôt d'une réunion de saintes et de saints — ou bien encore ces Couronnements de la Vierge qui constituent, avec le Christ en croix et la tradition de la *cintola* à saint Thomas, leur habituel répertoire iconographique? Il n'est

pas question, nous l'avons dit, d'en reproduire ici la liste, encore incomplète sans doute; — nous nous bornons à en résumer les caractères essentiels. On les trouve presque tous représentés et comme groupés dans quelques sanctuaires privilégiés dont celui de La Verna, dans le Casentino, doit être d'abord mentionné. Il semble bien que c'est là que l'on rencontre les plus anciens travaux où se révèle nettement la personnalité d'Andrea.



Phot. Alinari.

Fig. 91. — Triptyque, par Andrea della Robbia. Église de Sainte-Marie-des-Anges, à Assise.

Depuis les autels de l'*Adoration de l'Enfant* et de l'*Annonciation* jusqu'à la *Madona della cintola* et à la *Crucifixion*, on y voit se développer et se peupler les grandes compositions aux personnages de plus en plus nombreux et à la mise en scène de plus en plus animée. Dans l'*Annonciation*, il est encore rempli du souvenir de Luca; la Vierge conserve quelque parenté encore reconnaissable avec celle de la Porte de bronze; dans l'*Adoration de l'Enfant*, Marie est agenouillée devant le bambino couché sur un lit de mousse; au-dessus de sa tête, le Père Éternel bénit; autour de lui, un chœur d'anges prie et chante, déroulant dans les nuages une banderole où se lisent, sur une portée de musique, les mots et les notes du

Gloria in excelsis. A Sainte-Marie-des-Anges, à Assise, il reprend pour les franciscains, ses grands clients, le motif de *Saint François recevant les stigmates* exactement dans la formule qu'il avait employée pour l'autel Vieri Canigiani dans le cloître de Santa Croce; mais ici le retable se déploie comme un triptyque où saint Jérôme et saint François encadrent le *Couronnement de la Vierge*; chaque compartiment est séparé par des pilastres à arabesque qui reviendront souvent dans l'œuvre décorative d'Andrea; sur la prédelle, l'*Annonciation à Marie* et *aux bergers* et l'*Adoration de l'Enfant* par ses parents et par les *rois mages*. Les fonds s'animent de motifs pittoresques: le paysage prend une importance de plus en plus grande. On sent que l'influence des peintres contemporains, et notamment celle de Lorenzo di Credi, s'exerce sur le modeleur-peintre des terres cuites émaillées — et, s'il s'en tient lui-même presque toujours aux simples jeux des bleus et des blancs, ses fils chargeront de plus en plus leur palette et multiplieront les couleurs.

C'est donc à des tableaux en relief que font penser avec leurs prédelles, les retables d'Andrea. Ceux de Gradara et de Varamista (celui-ci aujourd'hui au Musée de l'Empereur Frédéric à Berlin) représentent le premier la Vierge assise sur un trône entre quatre saints avec, sur la prédelle, l'Annonciation, saint François recevant les stigmates et Jésus au Mont des Oliviers; — le second, la Vierge assise sur des nuages entre deux saints, et à la prédelle, les Stigmates, l'Adoration de l'Enfant, la Décollation de saint Damien. — Il reprendra souvent, quelquefois avec de légères variantes, les motifs de ces prédelles pour les utiliser sur de nouveaux retables; au-dessous du *Couronnement de la Vierge* à l'Osservanza de Sienne, on retrouve la même Adoration de l'Enfant par Marie et Joseph qu'à Assise — et sous le retable de la chapelle du Campo Santo d'Arezzo, saint François recevant les stigmates ne diffère que par quelques accessoires.

A mesure qu'il s'éloigne davantage de la manière de Luca et qu'il s'avance vers le XVIe siècle, Andrea substitue les pilastres à arabesques aux guirlandes de fleurs et de fruits dont il avait d'abord gardé la tradition, comme dans la *Madone des Architectes* (fig. 90, où d'ailleurs il avait doublé ce motif d'une bordure intérieure de chérubins). La *Crucifixion* de la Verna et celle d'Arezzo ont encore, ainsi que l'*Ascension* de la Verna et l'*Assomption* de Città di Castello, un encadrement extérieur de feuilles et de fruits doublant une bordure de chérubins, mais à Santa Croce (chapelle Médicis), à Montepulciano, autour de l'*Adoration des Mages* du South Kensington et de l'*Adoration des Bergers* de San Sepolcro (où se fait déjà pressentir la manière de Giovanni), les arabesques occupent seules le montant du cadre. A Santa Fiore même, la Madone jetant sa ceinture à

saint Thomas n'est plus entourée que de petites statuettes en relief sur la bordure.

A San Giovanni Fuorcivitas de Pistoie, on voit un groupe de la Visitation, admirable entre toutes les œuvres sorties des mains des Robbia et qui reste contesté entre l'oncle et le neveu. C'est à Luca que l'attribuent Bode, Allan Marquard, Miss Crutwell, Paul Schubring, — tandis que d'autres, parmi lesquels Marcel Reymond et Venturi, le revendiquent pour Andrea. Cette dernière opinion paraît plus vraisemblable. Pour donner ce chef-d'œuvre à Luca, il faudrait admettre qu'il date de l'extrême fin de sa vie, c'est-à-dire de l'époque où l'affaiblissement de ses forces et de ses facultés l'obligeait à se démettre des charges qu'on lui avait confiées, et l'hypothèse est peu soutenable. Le caractère de la tête de Marie, où l'on peut reconnaître peut-être quelque lointaine parenté avec la Madone de la Porte de bronze, est pourtant par sa construction plus voisine d'Andrea et doit être rapprochée de la Vierge du Couronnement de l'Osservanza de Sienne ou de celle de l'Adoration des Mages du South Kensington; mais surtout l'iconographie du groupe, cette génuflexion d'Élisabeth devant la mère de son Dieu et le mouvement de tendre sollicitude de Marie qui la relève à peine s'est-elle inclinée, font penser aux œuvres de l'extrême fin du xve et du commencement du xvie siècle, à Mariotto Albertinelli et au Frate plus qu'au pur Quattrocento. Et si l'on pense à un autre groupe d'expression très voisine, la *Rencontre de saint François et de saint Dominique*, qu'Andrea modela pour le tympan de la loggia de l'hôpital de San Paolo, on conviendra qu'Andrea n'est pas indigne de se voir attribuer un pareil chef-d'œuvre. Le Saint Dominique de Florence n'est pas moins émouvant en effet ni moins beau que l'Élisabeth de Pistoie, — et le Saint François ne le cède en rien au Saint Dominique. Peut-être même les mains ont-elles ici une beauté expressive encore supérieure. On a émis l'hypothèse que les têtes des deux grands



Phot. Alinari.

Fig. 92. — Détail de la Visitation, d'Andrea della Robbia. San Giovanni Fuorcivitas, à Pistoie.

fondateurs d'ordres pourraient être les portraits de l'archevêque Antonino et de l'un des Pinzocheri, fondateurs de l'hôpital. Pourquoi ne pas admettre que le maître, qui avait fait, vers 1496 sans doute, au temps où Savonarole régnait sur Florence, le tympan de San Paolo, put exécuter, un peu plus tard, le chef-d'œuvre de Pistoie. On sait par des documents d'archives que, du 16 juillet au 14 août 1505, on transporta à grands frais à Pistoie les pièces exécutées par Andrea à Florence. Est-il certain que les sommes mentionnées par les comptes et les charrois qui s'espacent



Fig. 95. — Rencontre de saint François et de saint Dominique. Tympan de la Loggia de l'hôpital de San Paolo. Florence.

sur quatre semaines n'aient eu pour objet que le tympan du Dôme? La *Visitation* n'aurait-elle pas fait aussi partie de l'expédition?... Il faut convenir d'ailleurs qu'à Pistoie comme à San Paolo rien, parmi les autres œuvres d'Andrea, n'égale cette double rencontre des deux grands fondateurs d'ordres et de la mère du Précurseur avec celle du Sauveur.

Une troisième hypothèse s'est offerte pour mettre d'accord les avis opposés. La *Visitation* de San Giovanni Fuorcivitas ne serait pas plus d'Andrea que de Luca, mais de l'auteur du tympan de la Badia (1504), œuvre charmante sans doute et d'autant plus précieuse qu'elle est restée en place et a conservé au-dessus de la porte de la vieille église toute sa valeur décorative : Benedetto Buglione, le meilleur des élèves et collabo-

rateurs d'Andrea et Giovanni. Né en 1461, il mourut avant son maître vers 1520, laissant, avec le tympan de la Badia, à l'Annunziata de Florence, à la cathédrale de Pérouse, à Gènes, à l'hôpital del Ceppo à Pistoie, une série d'œuvres dont la délicieuse figure gisante de sainte Christine à la collégiale de Bolsène, si elle est de lui (M. Marcel Reymond la lui refuse pour la donner à Giovanni), ne serait pas sans présenter quelques analogies avec la sainte Vierge de la *Visitation* de Pistoie.... Mais a-t-on le droit de lui faire honneur d'un tel chef-d'œuvre? N'est-il pas plus vraisemblable en tout cas de laisser la paternité de la *Visitation* à l'auteur de la loggia de San Paolo?

Andrea avait eu sept enfants. Deux, Marco et Paolo, revêtirent l'habit des domininicains, et l'un des deux, en religion Fra Ambrogio, fut aussi sculpteur (*Nativité* de 1504 au couvent de San Spirito); Luca, autre fils d'Andrea, fit à Rome, sous Raphaël, les pavages des Loges du Vatican; nous retrouverons Girolamo en France; Giovanni (1469-1527) fut à Florence le continuateur, ou plutôt (car il ne lui survécut guère) le collaborateur et l'émule de son père. Sa fécondité, sa facilité et sa souplesse d'assimilation et d'adaptation furent grandes: il collabora avec Sansovino et Rusticci, mais il fut surtout le dernier représentant de l'art des Robbia qui devint, dès lors, de plus en plus industriel et commercial. Ses œuvres à dates certaines sont le *lavabo* de Santa Maria Novella (1497), le retable de San Medardo (1515), l'autel du Campo Santo de Pise (1520), la *Pieta* et la *Nativité* du Bargello (1521), les médaillons des saints à la Certosa (1522). Comme son père, il travailla surtout pour les couvents franciscains et dominicains, et à Bilbiena, à Pise, à Sienne, à la Verna, à Cita di Castello, aux fonts baptismaux de Cerreto Guidi, à la Casa Sorbi, ses Annonciations, Nativités, Adorations de l'Enfant, Madones entourées de saints, Ascensions, Assomptions, sont de plus en plus chargées de figures et de couleurs, la polychromie devenant avec lui toujours plus riche et plus variée.



Phot. Alinari.

FIG. 94. — « Ensevelir les morts ». Fragment de la frise de l'hôpital de Pistoie, par Giovanni della Robbia.

Le plus populaire des travaux qui lui sont attribués, sans qu'aucun texte authentique cette attribution, est la frise de l'hôpital del Ceppo à

Pistoie représentant, en une série de bas-reliefs de composition claire, vivante et d'un réalisme très expressif, les sept œuvres de la Miséricorde. Entre chacun des bas-reliefs, mettant en action l'une des œuvres, sont intercalées des figures de Vertus encadrées de pilastres à arabesques. C'est entre 1500 et 1525 que se place l'exécution de cet ensemble, une des sept œuvres — *donner à boire à ceux qui ont soif* — n'ayant été ajoutée qu'en 1585.

ANDREA DEL VERROCCHIO ET ANT. POLLAJUOLO. — Les maîtres toscans, à l'exception de Ghiberti, avaient été essentiellement des marbriers; même ceux qui, comme Donatello, devaient trouver dans le bronze un moyen d'expression si bien adapté à leur génie avaient eu recours pour la fonte à des spécialistes vénitiens ou padouans (v. tome III, p. 528). A mesure que la sculpture florentine inclina davantage vers la grâce aimable et la tendresse féminine, elle fut moins sollicitée vers la sévère beauté de l'art du métal et du feu; les terres cuites émaillées mises à la mode par l'atelier des Robbia vinrent lui offrir comme des facilités nouvelles de se passer des fontes de bronze; mais, à ce moment même, un des esprits les plus curieux, un des maîtres les plus attentifs à tout ce qui concernait la théorie et la technique de son art, allait hausser en honneur et en gloire les bronziers florentins.



Phot. Anderson.

FIG. 95. — Tête du cheval du Colleone.

Celui qui est resté illustre sous le nom de Verrocchio s'appelait en réalité Andrea di Michele Cione. Il prit, comme on l'a vu (tome III, p. 670 et suiv.) d'un orfèvre, son maître, le surnom qui devait effacer son nom patronymique — et son éducation d'orfèvre marqua toutes ses œuvres d'une indélébile empreinte; la tête de la monumentale monture du Colleone est ciselée comme un bijou. Mais il fut en même temps qu'orfèvre peintre et sculpteur, architecte même puisqu'on le voit concourir, en 1467, pour l'érection d'une chapelle au Dôme d'Orvieto; il ne resta indifférent à aucun des raffinements de son temps. Accueilli à la cour des Médicis où il semble qu'il prit la place laissée vide par la mort de Donatello, il put assister à quelques-uns des entretiens que présidait L. B. Alberti; il enseignait à ses élèves — et Pérugin apprit de sa bouche, s'il faut en croire Vasari, — que « tous les hommes deviennent parfaits à Florence, parce que la critique y est très répandue »; il aurait pu avec Marcile Ficin,

célébrer, pour en avoir tout aimé : « ce siècle d'or qui a remis en lumière les disciplines libérales presque éteintes, la peinture, l'architecture, la musique, l'art de chanter sur la lyre d'Orphée — et tout cela à Florence! » Sa personnalité pourtant est restée longtemps comme à demi voilée et sa gloire a subi une longue éclipse. Gœthe, d'après Vasari, le considérait comme un théoricien médiocrement doué, lent à produire et qui dut à l'étude beaucoup plus qu'à la nature; c'est à son propos que Vasari lui-même — qui atténua dans sa seconde édition les termes de sa première rédaction — parle de cette manière *alquanto dura e crudetta* qui devait disparaître à la lumière des chefs-d'œuvre antiques — et, de notre temps encore, des historiens, tel Eugène Müntz, lui sont restés fermés. Il fut pourtant de ceux dont le passage a laissé dans l'histoire de l'art les plus profondes traces, non seulement par leurs œuvres mais aussi par leur enseignement.


Phot. Brogi.
FIG. 96. — David. Statue bronze par Verrocchio. (Musée du Bargello, Florence.)

Il naquit en 1435; sa première œuvre connue est le tombeau de Cosme Médicis, un simple dallage à dessins géométriques (1464). Il est donc entré dès cette date dans la clientèle des Médicis. Pierre le Goutteux, qui avait succédé à Cosme, étant mort le 3 décembre 1469, Laurent lui succède et c'est à Verrocchio qu'il commande le tombeau de Pierre et de Jean (1469-1472). Il s'agissait d'élever, dans une baie ouverte entre la sacristie et une chapelle latérale, le monument consacré *PATRI PATRUOQUE*. Un simple sarcophage de porphyre, avec l'épitaphe dans une guirlande de feuilles de chêne, est monté sur deux griffes de bronze; pas une figure, mais une décoration étincelante de feuillages ciselés, — reprise dans la technique du bronze des motifs de la tombe Marsupini; et, pour garnir sans l'obstruer l'espace vide au-dessus du sarcophage, un fin treillis de bronze; d'ailleurs aucun symbole religieux. La gorge du chambranle qui encadre la baie au milieu de laquelle est placé le tombeau est ornée de bouquets, liés par la bague à pointes de diamant avec la devise *Semper* et sortant de merveilleux

candélabres où jouent des enfants nus; au-dessus du sarcophage, un somptueux couronnement de cornes d'abondance et de feuillages.

L'orfèvre, qui s'était déjà fait connaître par une coupe, célèbre dès son apparition chez les artistes et les amateurs, *piena d'animali, di fogliame e d'altre bizzarie*, triomphe dans cet ouvrage, — et sans doute c'est lui qui avait aussi exécuté pour la même église de San Lorenzo et les mêmes clients la vasque et la fontaine du lavabo de la sacristie.

Ce fut encore Laurent qui lui commanda pour sa villa de Carregi l'*Enfant au dauphin*, aujourd'hui dans la cour du Palais Vieux, et le *David* (fig. 96), que Laurent et Julien cédaient en 1476 à la Seigneurie de Florence qui le fit poser, dans la Salle de l'horloge, sur un socle existant encore. L'un et l'autre procèdent directement de Donatello, sans qu'il puisse être question d'imitation servile. C'est la même expression de la vie jeune et épanouie, mais avec plus de raffinement chez Verrocchio. Dans sa grâce et sa fierté juvénile, l'héroïque et délicieux *David vainqueur* se dresse comme le héraut de la génération nouvelle saluée par Politien, qui venait de prendre place au banquet platonicien. Son trophée à ses pieds, assurant dans sa droite — l'index passé dans l'anneau de la garde, le pouce allongé sur la lame effilée — le glaive qui ne fut pas trop lourd à son bras musclé et nerveux, le torse svelte et souple moulé dans une cuirasse de peau, les reins couverts d'une courte tunique dont la bordure est ornée de caractères arabes, les jambes nues chaussées de cnémides, il se dresse et, de ses lèvres fines comme aiguisées d'un coup de lime, il sourit à la vie, de ce sourire déjà « léonardesque », doux et un peu dédaigneux, où l'intelligence, la mélancolie et l'orgueil de la supériorité consciente se mélangent étrangement. Plus nerveux, moins directement inspiré de l'antique que le *David* de Donatello (t. III, p. 552, pl. VIII et p. 569), il marque lui aussi le commencement d'une évolution décisive dans la sculpture; il est un des annonciateurs des temps nouveaux.



Fig. 97. — Ange en terre cuite par Verrocchio. (Musée du Louvre.)

Les Médicis, qui employaient Verrocchio au décor de leurs fêtes (il

modela même pour eux des masques de carnaval), le chargèrent aussi de restaurer les antiques de leurs collections et notamment un torse de Marsyas en marbre; il était en effet curieux de l'antiquité comme de toutes choses, mais son naturalisme n'en fut point altéré. Vasari est entré dans de grands détails sur un procédé de moulage d'après nature dont il faisait usage (*uso di formare... le cose naturali per poterli con piu commodità tenere innanzi e imitarle, cioe mani, piedi, ginocchie, gambe, braccie e torsi*). Il ajoute même qu'il moulait les visages des morts et que cet usage était si répandu à Florence qu'on voyait, dans toutes les maisons, des masques moulés sur nature, *tanto ben fatti e naturali che paiono vivi*. Cette coutume n'était pas inconnue avant Verrocchio; mais elle devint au XVe siècle plus générale et l'influence s'en retrouve sur un grand nombre de bustes et de statues tombales du temps. Il est même une série de médaillons en terre cuite (Musées du Louvre et du South Kensington) qui paraissent n'être que des masques funéraires à peine retouchés, et Courajod a pu émettre l'hypothèse que l'énigmatique et charmante tête de cire du Musée Wicar à Lille, — dont il est possible que l'auteur ait été Orsino, célèbre modeleur de cire, — n'avait pas d'autre origine.



Phot. Brogi.
FIG. 98. — Madone en marbre par Verrocchio.
(Musée du Bargello, Florence.)

C'est à des monuments funéraires que Verrocchio eut à pourvoir, quand il cessa de travailler pour les Médicis. Ce fut d'abord la tombe de Francesca Pitti, femme de Giov. Tornabuoni, morte en couches à Rome (1477) où son mari, oncle de Laurent, représentait la banque des Médicis. Les fragments de ce monument détruit sont partie à Florence, partie à Paris. On conserve au Bargello les bas-reliefs où sont représentés d'une part la mort de Francesca (d'un réalisme très pathétique) et de l'autre son mari recevant du même coup la nouvelle de la naissance de son fils et de la mort de sa femme. Quatre *Vertus* (les trois théologales et une quatrième, ajoutée pour la symétrie : *la Justice*) destinées à décorer soit la base du monument, soit plutôt les montants de la niche quadrangulaire qui l'enca-

drait, sont entrés dans la collection André, à Paris. Vasari dit — et cette fois exactement, en dépit des controverses qui voulaient le placer à Santa Maria Novella — que le monument fut érigé à Rome même, à Santa Maria sopra Minerva, dans une chapelle décorée par Ghirlandajo. Il semble que Verrocchio s'inspira pour ces bas-reliefs d'un sarcophage païen conservé à la Villa Faustina, où est sculptée la mort d'Alceste.

C'était son premier grand ouvrage en marbre, et Vasari veut que son voyage à Rome, où Sixte IV l'avait mandé, ait été pour lui aussi une révélation décisive. L'exécution en est très inégale; son disciple et imitateur Francesco di Simone Ferrucci, qui devait dans le monument Tartagni, à Saint-Dominique de Bologne, reprendre et copier, en les alourdissant, les trois Vertus théologales du tombeau de Francesca, participa probablement au travail.



Phot. Brogi.

Fig. 99. — L'Incrédulité de saint Thomas. Groupe bronze par Verrocchio. Or San Michele, Florence.

En 1474, le conseil de la ville de Pistoie avait décidé de consacrer un monument triomphal à l'un de ses illustres concitoyens, bienfaiteur de la cité, Niccolo Fortiguerra, tour à tour juriste et condottiere, dont l'amitié de Pie II avait fait un cardinal, et qui fut même inscrit au conclave de 1471 sur la liste des *papabili*. Elle choisit Verrocchio. Celui-ci conçut le plan d'une œuvre grandiose où la sculpture devait avoir la part prépondérante. L'idée de la mort et celle de la résurrection y étaient évoquées dans un même bas-relief, mouvementé et pathétique; en bas, les figures de la Foi, de l'Espérance et de la Charité assistaient l'effigie du cardinal; en haut, dans une mandorle, le Christ entouré de quatre anges volants bénissait. C'était une composition touffue, vibrante, où toutes les draperies s'agitaient, se creusaient, palpitaient, et l'art de Verrocchio y eût fait merveille; mais nous ne pouvons nous en faire qu'une idée bien incomplète. Le maître ne finit pas lui-même le monument : ses élèves, Lorenzo di Credi surtout, y travaillèrent, et des remaniements successifs en ont encore altéré le caractère. Le prétendu modèle conservé au South Kensington Museum ne saurait être considéré comme une maquette originale; il est permis, au contraire, de retrouver la pensée et même la main de Verrocchio dans les deux

anges en terre cuite entrés au Louvre avec la collection Thiers (fig. 97).

Quand il quitta Florence pour Venise, le monument Fortiguerra n'était pas achevé; il devait n'y plus mettre la main, mais il laissait dans sa patrie quelques œuvres où il est tout entier.

C'est d'abord — et surtout — la madone en terre cuite de l'hôpital de Santa Maria Nuova (aujourd'hui au Bargello), largement traitée, où la suprême distinction de la pensée s'unit à la plus scrupuleuse observation de la nature. Une autre madone en marbre (également au Bargello) en est une variante un peu inférieure, quoique toute pénétrée encore de son esprit (fig. 98); on dirait qu'entre la terre cuite où Verrocchio a tout mis de lui-même et le marbre se fait sentir l'intervention d'un interprète. Tout près de la madone en terre cuite, il faut placer le portrait de femme à mi-corps, où l'on a voulu quelquefois reconnaître une œuvre de la jeunesse de Vinci, sans pouvoir d'ailleurs appuyer cette hypothèse d'aucun commencement de preuve. Ses mains admirables tiennent une fleur, d'où le nom de *Flora* qu'on lui a assez arbitrairement donné.



Phot. Naya.

Fig. 100. — Statue équestre du Colleone, par Verrocchio et Alessandro Leopardi.

Dans la niche d'Or San Michele, que les Guelfes durent, en 1459, céder au conseil des marchands, on décida, en 1465, d'ériger un nouveau monument. Le sujet choisi fut l'*Incrédulité de saint Thomas*, et l'artiste, Verrocchio; il n'acheva le groupe qu'en 1483. Ici, il ne laissa rien à son atelier; conception, exécution, fonte même, tout porte au plus haut degré sa marque. Caractère des draperies, amples, profondes, colorées, qui seraient lourdes maniées par une autre main, — vérité expressive des gestes pris à la source même de la vie, — beauté, on peut dire émouvante, des mains, celle de Jésus découvrant la blessure, celle du disciple à la fois curieux et intimidé s'approchant pour toucher et constater, — noblesse de la figure du Christ, où se mêlent dans une indicible douceur, l'autorité et l'indulgence, la tristesse et la bonté, — tout témoigne d'une supériorité que Vinci lui-même, qui s'inspira de ce modèle de son maître, ne surpassera pas. C'est déjà, avec la saveur et l'accent du Quattrocento, la largeur et le style de l'époque classique.

En 1477, pour compléter l'autel d'argent du Baptistère, commencé

depuis 1366 (voir t. II, p. 647 et 969, et t. III, p. 884), et auquel Michelozzo avait ajouté la statuette du Précurseur, on commanda à Verrocchio la *Décollation de saint Jean*, — en même temps que la *Nativité* à Pollajuolo, le *Festin d'Hérode* à Antonio di Salvi et Francesco di Giovanni, la *Visitation* à Bernardo Cennini.

En 1479, la république de Venise, en considération des legs importants qu'elle en avait reçus, décida d'élever un monument au condottiere Bartolomeo Colleone de Bergame, — qui avait déjà dans sa ville natale un magnifique tombeau. Une sorte de concours fut ouvert. Verrocchio envoya de Florence un modèle en cire du cheval, et en 1481, on l'exposait à Venise en même temps que deux autres projets, l'un de Bellano, ancien collabora-



Phot. Moscioni.

Fig. 101. — Tombeau de Sixte IV, par Antonio Pollajuolo. Saint-Pierre de Rome.

teur de Donatello à Padoue, le second de Leopardi. Il fut question d'abord d'adopter le cheval de Verrocchio et le cavalier de Leopardi. Verrocchio, d'après Vasari, aurait alors cassé la tête et les jambes de son modèle et serait reparti. Il fut pourtant rappelé, se remit au travail et mourut à Venise des suites d'un refroidissement contracté pendant les opérations de la fonte. Le 25 juin 1488, se sentant gravement atteint, il dictait son testament et désignait spécialement, pour achever le travail de la statue équestre, son élève Lorenzo di Credi qu'il recommandait humblement à cet effet au doge de Venise. Lorenzo fut en effet désigné; mais, effrayé sans doute par la difficulté de la tâche et sa responsabilité, il cédait ses droits à Giovanni Andrea di Domenico, sauf approbation du gouvernement vénitien. L'affaire n'eut pas de suite; les 18, 20 et 25 septembre, la Seigneurie confiait à Alessandro Leopardi le soin d'achever le travail... et quand la statue fut érigée, en 1495, sur son magnifique piédestal dans un coin de la place San Zanipolo, elle était signée, sur la sangle du cheval, ALEXANDER LEOPARDUS, V. F. OPUS. — C'est surtout

comme fondeur que Leopardi eut le droit de mettre ainsi sa signature sur l'œuvre de Verrocchio, comme fondeur et ciseleur : « *con sua lima a perfectione condusse*, mais c'est bien à Verrocchio qu'appartient la paternité du monument (fig. 100). Aucun, peut-être, de tous ceux qui s'élèvent en plein air, n'est plus harmonieusement présenté, dans un cadre mieux disposé pour le faire valoir, ni d'une façon plus saisissante; aucun n'est plus à l'*effet*, si l'on peut dire. Aussi, l'admiration qu'il a excitée paraît-elle unanime. Les spécialistes de l'équitation ont pourtant critiqué l'allure du cheval, qu'ils ont jugée purement fantaisiste, si bien que ce cavalier formidable, aux yeux menaçants, à la bouche lippue et qui semble s'avancer pour une œuvre d'extermination, ne pourrait tirer de sa monture qu'un assez médiocre parti. Si l'on compare le Gattamelata de Donatello au Colleone, le cheval du premier, plus directement inspiré de l'antique, le cavalier surtout, plus simple d'expression, moins « démonstratif », paraîtront, en définitive, d'une construction plus robuste et d'une plus efficace autorité.



Phot. Anderson.

Fig. 102. — Détail du tombeau de Sixte IV, par Antonio Pollajuolo.

Lorenzo di Credi ramena dans sa patrie le corps de son maître et le fit enterrer à Florence.

Ant. Pollajuolo (1432-1498) fut lui aussi, avant tout, un orfèvre et un bronzier. Comme orfèvre, c'est d'abord pour le Baptistère qu'il travailla; on a une longue liste de bijoux, croix et reliquaires, armures, chaînes d'argent, reliures ciselées, casques et devants d'autels exécutés par lui. On a vu qu'il fit aussi de la peinture à côté de son frère (V. tom. III, p. 675 et 885). Ses curiosités et sa science d'anatomiste disséqueur de cadavres « pour voir ce qu'il y avait dessous », se manifestent déjà dans les figurines de ses travaux d'orfèvre : elles se déploient dans les petits bronzes fameux, comme la lutte d'*Hercule et Cacus*. Comme sculpteur, il entra un moment, pour le monument du cardinal Fortiguerra, en compétition avec Verrocchio; mais tandis que celui-ci, appelé à Venise, laissait interrompue l'œuvre que lui avait disputée son rival, Pollajuolo était appelé à Rome où l'attendaient de glorieux travaux. En 1493, il signait fièrement de son nom et de ses qualités d'orfèvre-

peintre, le tombeau de Sixte IV, à Saint-Pierre du Vatican. Exhaussé d'abord sur un large soubassement de marbre de couleur, le monument s'étale à quelques centimètres du sol, comme une grande plaque funéraire posée sur un socle amplement évasé. De riches rinceaux le décorent, et dans les compartiments qu'ils séparent, les Arts libéraux, — auxquels Pollajuolo ajouta, pour compléter les huit sujets nécessaires, la *Perspective*, science encore nouvelle et chère à tous les esprits curieux du Quattrocento — sont représentés sous les espèces de femmes demi-nues, beaucoup plus soucieuses d'élégance, de grâce raffinée et un peu maniérée que de vie intérieure; la *Théologie*, elle-même, assise sous la tête du pape, n'est plus qu'une nymphe païenne.



Fig. 105. — Tombeau d'Innocent VIII, par Antonio Pollajuolo. Saint-Pierre de Rome.

Le pape est couché, revêtu des ornements pontificaux, coiffé de la tiare où l'orfèvre prodigua sa science et son art. La tête, admirable portrait aux yeux clos, fut faite d'après un de ces moulages sur nature, dont nous avons dit combien l'emploi était fréquent au cours du xve siècle, dans les ateliers des sculpteurs (fig. 102); autour de lui, les sept vertus théologales et cardinales. L'ensemble constitue un des monuments les plus originaux et les plus saisissants que la Renaissance nous ait laissés. La beauté de la fonte, la qualité incomparable de la patine, le caractère du dessin âpre, précieux, nerveux et « mantegnesque », l'expression des figures ciselées dans le bronze, la recherche du nu pour le plaisir de le reproduire, manifestent — en même temps que le couronnement de toutes les recherches techniques du siècle qui finissait, — l'avènement des temps nouveaux.

Le tombeau d'Innocent VIII est, avec celui de Sixte IV, le seul des anciens monuments pontificaux qui ait été conservé, dans le nouveau Saint-Pierre, de l'antique et vénérable basilique dont les « grottes vaticanes » abritent les précieux débris; mais il subit, dans les déménagements qui lui ont été imposés, de graves altérations. Dans son parti général, avec

cette double représentation du mort, gisant puis assis dans l'attitude de la vie, ce monument est comme un trait d'union entre le passé et l'avenir; il rappelle la tradition médiévale des tombeaux napolitains de la maison d'Anjou et annonce les tombeaux du XVI[e] siècle; mais par son esprit, il est surtout orienté vers l'avenir. Les figures des Vertus disposées autour de l'effigie assise du pape sont de charmantes mais très profanes études de femmes. La figure même du pontife, exécutée d'après un moulage sur le cadavre, conserve ici une rigidité funèbre; le sculpteur-orfèvre oublia de la mettre en harmonie avec le geste et l'attitude de son personnage.

Pollajuolo, avant de quitter Florence, y avait exécuté plusieurs bustes, Il en est deux conservés au Bargello dont l'attribution n'est que probable : l'un, le plus beau, est celui d'un jeune guerrier, revêtu d'une riche armure où sont modelées des nudités antiques; l'autre est celui du roi de France, Charles VIII, qui, si l'attribution est fondée, aurait pu être fait à Rome, au mois de janvier 1495.



Phot. Alinari.

Fig. 104. — Buste de l'évêque Salutati, par Mino da Fiesole. San Miniato da Fiesole

Les deux frères, Piero et Antonio, dorment dans le même tombeau à Saint-Pierre in Vincoli.

L'ordre chronologique nous amènerait à parler ici de Mino da Fiesole qui mourut en 1488. Mais ce maître — fécond et inégal, tour à tour si charmant et si superficiel, qui fit pour Florence, avec le tombeau de l'évêque Salutati, d'importants monuments funéraires où la statuaire tendait à prendre une place de plus en plus prépondérante — fut appelé à jouer à Rome, dès 1463, un rôle si actif; le tombeau du pape Paul II, où il eut une grande part, fut dans l'histoire de la sculpture et de l'architecture funéraires romaines, un monument d'influence si décisive, que nous rattacherons l'étude de son œuvre à celle de la formation du style romain, mélange d'apports florentins et lombards amalgamés et transformés sous l'action d'un milieu et d'un cadre nouveaux.

Mais, avant d'aborder cette seconde partie de notre tâche, il convient d'étudier d'abord l'œuvre et le rôle des médailleurs, étroitement associés à l'histoire de la plastique, et de montrer ensuite quelle avait été, dans les écoles du nord de l'Italie où ils parurent, l'évolution de la grande statuaire.

LES MÉDAILLEURS ITALIENS[1]

Pisanello. — Le 8 février 1438, les Vénitiens virent débarquer des galères du pape Eugène IV un étrange cortège : c'était l'empereur



Fig. 105. — Pisanello : Médaille de l'empereur Jean Paléologue (face).

d'Orient, Jean Paléologue, suivi de vingt et un prélats grecs. Pressé de plus en plus par le Turc, l'empereur espérait obtenir un secours d'Occident, en réconciliant l'Église grecque avec l'Église romaine, et, dans ce dessein, il venait rencontrer le pape légitime au congrès de Ferrare. En janvier 1439, la peste chassa le concile de Ferrare : Eugène IV le transféra à Florence, et le 6 juillet le décret d'union des deux Églises fut lu solennellement dans Sainte-Marie-des-Fleurs. Cette assemblée d'Orientaux, le pittoresque de leurs costumes, leur subtilité théologique de Byzantins, enfin la grandeur d'un événement qu'on ne croyait pas sans len-

1. Par M. Jean de Foville.

demain, frappèrent vivement l'imagination italienne (voir p. 89-90, fig. 65).

Le peintre Pisanello — qui venait d'être exilé de Vérone en 1438 — ayant vu soit à Ferrare, où les princes d'Este l'attiraient souvent, soit à Florence, ce Jean Paléologue, eut l'idée de consacrer à la glorification de cet empereur un médaillon analogue aux surmoulés de la bizarre médaille d'orfèvre dédiée, un demi-siècle plus tôt, à Héraclius et à l'Exaltation de la Croix (voir tome III, p. 910, fig. 521 et 521 *bis*). Ce grand médaillon de Jean Paléologue, coulé en plomb ou en bronze (fig. 105-106), eut un succès et une popularité que les médaillons d'Héraclius et de Constantin



Fig. 106. — Pisanello : Médaille de l'empereur Jean Paléologue (revers).

n'avaient jamais connus. Le succès appela l'imitation : la médaille italienne était fondée.

Sans doute rien n'était plus simple que la technique de cet art. Cennino Cennini l'avait formulée en 1437 dans les derniers chapitres du *Libro dell' arte*. Mais l'idée originale et féconde de Pisanello fut, à une époque où l'art du portrait était encore jeune, de consacrer à un vivant illustre un médaillon sans aucun caractère monétaire et qui, fondu dans un métal de peu de prix, n'avait d'autre valeur que d'être un portrait fidèle commenté, au revers, par une scène allégorique. Ni les médailles antiques, ni les médailles des Sesto, ni les grandes médailles *embouties* de Constantin et

d'Héraclius n'offraient l'équivalent de l'heureuse création de Pisanello. Les empreintes de sceaux, sans doute, se rapprochaient souvent, par leur apparence, de la médaille de Jean Paléologue : mais, à cette date, le style des sceaux était encore tout à fait gothique. La médaille du Paléologue était au contraire une conception absolument moderne.

Moderne, individualisé, réaliste, le portrait du despote byzantin l'est sur cette médaille de la plus curieuse façon. Les rares médailles-portraits qui soient signalées avant cette époque, l'augustale de Frédéric II ou les petites médailles frappées des Carrara, sont toujours des copies de l'antique, plus que de la réalité. Ici au contraire avec quelle pénétrante curiosité Pisanello a observé et rendu ce profil délicat, les longues boucles et la barbe soignées, le petit œil doux, presque songeur, la bouche fine, toute cette expression calme d'un visage qui respire des préoccupations intellectuelles à la fois subtiles et étroites plus que la combativité! L'artiste en outre s'est amusé à détailler avec une exactitude minutieuse le costume de l'empereur et surtout cette curieuse tiare orientale dont il est coiffé, *quel bizarro cappello alla grecanica*, comme l'appelle Paul Jove, en 1551, dans une lettre que publia Bottari et que Vasari a copiée.

Au revers de cette médaille, il ne reste plus rien de la stylisation des monnaies, des médailles monétiformes ou des sceaux. C'est, adroitement circonscrit dans le cercle d'un médaillon, un véritable bas-relief. Dans un paysage rocheux on voit Jean Paléologue, montant un lourd cheval de combat, arrêté devant une croix, tandis qu'un petit page chevauchant une monture aussi haute se montre à nous de dos, dans une perspective extrêmement hardie, que Pisanello a reproduite dans plusieurs de ses médailles, de ses dessins et de ses fresques. Si, dans cette *Adoration de la Croix*, nous surprenons du premier coup d'œil le souvenir de la scène de l'*Exaltation de la Croix*, figurée au revers du médaillon d'Héraclius, nous mesurons en même temps quelle distance sépare les deux œuvres : l'une est naïvement imaginée et stylisée; la composition de Pisanello est au contraire toute moderne par le réalisme de l'observation et la virtuosité de la perspective.

Exilé de Vérone en juillet 1438, Pisanello se trouvait en mai 1439 à Mantoue, occupé à de nouveaux travaux. Donc, soit qu'elle ait été exécutée à Ferrare, soit qu'elle l'ait été à Florence, la médaille de Jean VII Paléologue n'a pu l'être qu'entre l'été de 1438 et le printemps de 1439. Pisanello, qui venait de dépasser la quarantaine, qui était célèbre depuis des années et qui avait déjà travaillé pour les marquis de Ferrare et pour Eugène IV, n'était pas en peine d'être introduit auprès de l'empereur d'Orient. Il est impossible de préciser avec plus de rigueur la date où fut coulée la première médaille de la Renaissance italienne ni les circonstance où elle fut conçue.

Mais il est certain que la vogue de la médaille fut rapide. Vers 1445 et

1446, les médailleurs se multiplient. De 1439 à 1445, Pisanello lui-même, sans abandonner le pinceau, fond plusieurs médailles nouvelles. Divers documents nous attestent sa présence à la cour des Gonzague de mai 1439 jusqu'à une date indéterminée de l'année 1440 ou des premiers mois de 1441. Le marquis de Mantoue était alors, avec le Piccinino, au service de Filippo Maria Visconti et engagé ainsi dans la guerre du duc de Milan contre Venise : le 17 novembre 1439, le Piccinino prit Vérone aux Vénitiens; Pisanello rentra avec lui dans sa ville natale, mais, quelques jours après, les Vénitiens chassèrent les Mantouans de Vérone, et Pisanello dut s'enfuir avec eux[1]. Nous le voyons donc là dans la société de Jean-François de Gonzague et du Piccinino; puisqu'il a fait la médaille de l'un et de l'autre, tout porte à croire que c'est à cette date.

Il y a dans ces deux médailles, où persiste une légère nuance d'archaïsme, les mêmes curiosités de costume, le même réalisme à la fois large et délicat, la même fierté de dessin et de composition que dans la médaille de Jean VII. Le revers de la médaille de Jean-François de Gonzague ressemble d'ailleurs extrêmement au revers de celle du Paléologue. Jean-François porte ici le titre de *capitaneus maximus armigerorum*, héréditaire à Mantoue dans sa famille depuis 1328. C'est à tort que l'on a voulu voir dans ce titre celui de capitaine général des armées vénitiennes, charge dont Jean-François se démit en 1437. Les conclusions que l'on avait tirées de cette erreur pour dater la médaille tombent donc d'elles-mêmes.

Nous savons que Jean-François Ier de Gonzague était volontiers magnifique : sa physionomie ingrate n'en témoignait guère; aussi Pisanello a-t-il attiré l'attention sur le costume, sur le manteau broché et sur l'énorme chapeau d'apparat qui couronne d'une façon si amusante la maigre tête de ce prince. Au revers, l'artiste a voulu dédier au marquis de Mantoue une réplique du revers de la médaille offerte à l'empereur d'Orient : mais il a fait Jean-François moins pieux, plus farouche. Son page, vu dans un raccourci plus étonnant encore que le page de Jean VII, tient une croix. Lui, tout armé, l'épée au côté, monte un magnifique cheval, plus nerveux et moins pesant que le cheval du Paléologue. La virtuosité et la vérité du modelé sont plus admirables encore que dans la première médaille de Pisanello.

Dans sa médaille du Piccinino il va affermir encore et renouveler sa manière. Le portrait est d'un réalisme large et robuste; au revers l'allégorie est neuve et très heureusement appropriée à la médaille : un griffon

1. Tous les documents qui précisent ces dates et ces détails de la vie de Pisanello ont été découverts et publiés par M. Giuseppe Biadego (*Atti del R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, 1907-1908, pp. 837-859, et 1908-1909, pp. 229-248), et par Venturi, dans son édition de la *Vie de Pisanello et de Gentile da Fabriano* par Vasari.

héroïque, qui tient de l'aigle et de la lionne, les ailes battantes, le bec menaçant, allaite deux enfants nus, beaux et avides comme les nourrissons de la louve romaine; des inscriptions, adroitement disposées, éclaircissent l'allégorie : la bête héraldique, c'est Pérouse, et les héros qu'elle nourrit sont ses deux fils, Braccio et Piccinino, les deux condottières fameux. Le souvenir de l'antique n'a guidé que de loin l'artiste; c'est son réalisme d'animalier, c'est la maîtrise de son modelé, c'est plus encore la chaleur de son imagination qui font le chef-d'œuvre.

La médaille de Filippo Maria Visconti date de la même période : le marquis de Mantoue étant alors son allié et le Piccinino commandant leurs troupes, il était naturel que Pisanello joignît au portrait de l'allié et au portrait du général, celui du chef de l'alliance, — dont le Piccinino, appelé *Vicecomes* (Visconti) sur sa médaille, était à cette date le successeur désigné. L'extrême laideur de Filippo Maria était si peu déguisable, qu'il n'aimait pas qu'on fît son portrait. La médaille de Pisanello ne le flatte pas, mais l'effigie y est très largement traitée; l'artiste a surtout donné à la tête du duc un air de puissance réfléchie qui devait plaire au modèle; et là encore, il a coiffé cette lourde tête d'un de ces hauts bonnets si fort à la mode et il en a chiffonné l'étoffe avec une rare adresse. Cette mâle effigie fut copiée plus tard à la Chartreuse de Pavie, dans un médaillon de marbre. Mais le revers surpasse en intérêt l'effigie. Dans un paysage montagneux, à l'horizon duquel apparaît une cité, trois cavaliers évoluent, dont deux sont bardés de fer, casqués et armés; sur le casque fermé de l'un se dresse la guivre des Visconti : ce rude guerrier, modelé avec une si forte maîtrise, est donc le duc de Milan; celui qu'on voit de face au second plan, porte un cimier à panache, énorme et bizarre, qui, à en juger par certaines analogies avec d'autres portraits des Gonzague, doit désigner Jean-François, marquis de Mantoue; le troisième, qui est un petit homme au visage énergique et dont le gros cheval est figuré dans une perspective hardie, ressemble au Piccinino.

La médaille de Francesco Sforza est datée généralement de la fin de 1441, date où Filippo Maria, après la paix de Cavriana, maria sa fille au condottière et l'adopta. Au revers, Pisanello a seulement figuré, au-dessus d'une épée et de trois livres, une tête de cheval étudiée avec un réalisme si rigoureux qu'on y devine un *portrait* : le Sforza avait voulu avoir la médaille de son cheval en même temps que la sienne, et l'extraordinaire animalier s'est affirmé ici une fois de plus, très curieusement.

Ces cinq médailles, qui ont dû être exécutées dans l'espace de deux ans, forment un ensemble où l'on discerne clairement les éléments de sa première manière.

Une évolution légère se produisit alors dans l'œuvre du maître; comme portraitiste, il fouille plus exclusivement la physionomie même; dans ses

revers, il compliquera un peu le sens allégorique mais simplifiera, ordonnera, éclairera mieux encore la composition. Ce progrès dans son art, qu'il rapproche ainsi davantage de la pureté de la médaille antique, il le doit sans doute à lui-même : mais aussi à l'influence de la cour de Ferrare. L'Italie d'alors n'en avait pas de plus moderne ni de culture plus subtile et plus originale. A Mantoue, à Milan, à Pavie, où Pisanello peignit des fresques de 1439 à 1442, il ne trouvait pas un public aussi éclairé qu'à la cour de Ferrare. Il en était le familier, et en avril 1441 encore il y avait fait un bref séjour; en 1445, il y arriva, avec l'autorisation du gouvernement vénitien, qui l'avait exilé de Vérone et à qui il avait dû demander son pardon. Il possédait une maison à Vérone et nous savons qu'il l'habitait effectivement en 1446; mais de 1445 à 1446, il vécut surtout à Ferrare, d'où il alla sans doute passer quelque temps à Rimini. La connaissance de ces dates est nécessaire pour suivre l'évolution de Pisanello en fixant la chronologie de ses médailles. C'est de 1445 sans doute que datent les médailles de Lionel d'Este, sauf sa médaille de mariage qui est datée de 1444; et c'est avant 1446 que furent fondues les médailles de Sigismond-Pandolphe Malatesta, dont l'une est datée de 1445 et dont l'autre doit être un peu antérieure. Toute cette série de pièces est remarquable, et tranche dans l'œuvre de Pisanello par la concision forte de la composition et la nervosité du style.



Fig. 107. — Pisanello : Médaille de Lionel d'Este.

Pisanello a, semble-t-il, exécuté en 1445, trois portraits de Lionel d'Este qu'on trouve accouplés à cinq revers différents. Ce qui frappe dans ces médailles, lorsqu'on a étudié celles qui datent de 1439 à 1442, c'est leur module plus petit, le modelé très large des portraits, et l'apparence sigillaire des pièces, surtout des deux médailles dont la légende est soigneusement inscrite entre deux lignes circulaires. L'une de ces pièces (fig. 107), celle au revers de laquelle est figuré un lynx aux yeux bandés, accroupi sur un coussin, a tout à fait l'apparence d'un sceau, et elle a été copiée dans un module plus petit par un graveur sigillaire de l'époque, Amadeo de Milan, qui, établi à Ferrare en 1457, y devint graveur monétaire de la maison d'Este et mourut en 1483. Il est probable que la

médaille d'Amadeo (dont la signature en *creux* semble avoir été ajoutée après coup) n'est que le moulage d'un modèle de sceau qui n'aura pas été accepté. Pourquoi Pisanello, qui avait créé la médaille moderne sous une forme si originale et si heureuse, modifia-t-il ainsi sa conception première pour la rapprocher de l'apparence des sceaux? Tout porte à croire qu'il obéit là à une suggestion de Lionel d'Este; ces cinq médailles en effet sont contemporaines et ce sont les seuls essais qu'ait faits Pisanello de ce style particulier; il revint aussitôt après à sa conception primitive de la médaille et ce n'est qu'après lui que d'autres médailleurs reprirent et développèrent sa tentative. On remarquera aussi que les revers de ces cinq médailles sont d'un symbolisme obscur et bizarre, où apparaissent des emblèmes — des *imprese* — que Lionel s'était choisis avec cette subtilité très caractéristique de l'esprit de ce prince : c'est, outre le lynx aux yeux bandés, cette amphore où sont suspendues deux ancres et à côté de laquelle un homme nu est couché, — une tête d'enfant à trois visages entre des rameaux d'olivier où pendent des genouillères, — deux hommes nus portant des mannes pleines de branches d'olivier, — deux hommes nus encore, accroupis dans un paysage rocheux auprès d'une colonne où s'attache une voile de navire gonflée par le vent. Ces allégories, qui toutes célèbrent la paix et la sagesse d'un gouvernement ferme, sont évidemment dictées par Lionel, qui, élève de Guarino, se piquait d'être poète et humaniste. Elles diffèrent profondément des allégories si claires, si simplement réalistes, que Pisanello a tracées aux revers de ses autres médailles. Et cependant, en traduisant la complexe pensée du prince, l'artiste sait rester près du réel.

Dans la médaille de mariage de Lionel d'Este (1444) le même naturalisme minutieux remplace le style presque brutal des autres médailles. Sans doute le modelé du visage est encore large : mais dans le dessin du nez, de la bouche, du menton, le trait s'attarde à marquer le détail réel avec une minutie délicate, et la grâce que Pisanello mêle toujours d'instinct au réalisme le plus sincère respire ici plus librement. De même, au revers, les allégories complexes et le style nerveux chers à Lionel, font place au symbolisme le plus clair et le plus aimable : dans un paysage rocheux qu'adoucit la présence d'une colombe, un jeune et beau lion, un *lioncello*, se laisse arrêter par l'Amour; jusque dans une médaille de mariage, Pisanello utilisait son rare talent d'animalier.

Dans cette médaille, il était revenu à ce type, qu'il avait lui-même imaginé, du large médaillon au revers traité comme un véritable bas-relief, sans stylisation aucune, avec une liberté de perspective qui rappelle la peinture : c'est à ce type qu'il se tiendra, et il délaissera la médaille d'aspect sigillaire que d'autres après lui devaient traiter avec adresse. Les médailles qu'il exécuta aussitôt après celles de Lionel d'Este, — les deux

médailles de Sigismond-Pandolphe Malatesta, sont toutes deux d'un magnifique réalisme, à la fois pénétrant et tout empreint de noblesse. Au revers de l'une, il s'est attardé avec curiosité à détailler la rude armure du Malatesta, et au revers de l'autre, il l'a figuré à cheval, dans une vivante attitude de commandement, sur une crête rocheuse et fortifiée qui est, en peu de traits, l'une de ses meilleures études de paysage et de perspective.

Vers 1445, il touche à sa propre apogée : la médaille de Malatesta



FIG. 108. — Pisanello : Médaille de Louis de Gonzague (revers).

Novello et celles de Louis et de Cécile de Gonzague sont des œuvres d'une perfection qui n'a pas été égalée. En 1444, Malatesta Novello, pressé de près à la bataille de Montolmo, avait fait le vœu, s'il échappait au danger, de construire un hôpital sous l'invocation de la Sainte-Croix. C'est ce vœu que rappelle la médaille de Pisanello, ce qui induit à penser qu'elle est de 1445, au plus tard. C'est d'ailleurs l'une des plus célèbres médailles de la Renaissance, que celle où le long, maigre et beau profil du seigneur de Césène, *dux equitum praestans*, se détache avec une simplicité et une distinction souveraines sur le champ de bronze que les trois lignes de la légende suffisent à décorer. Au revers de ce portrait, l'artiste a fait tenir dans le cercle étroit de la médaille tout un tableau émouvant :

dans un paysage aride où se dresse un grand crucifix, le Malatesta vient de sauter au bas de son cheval, et, sans avoir seulement relevé la visière de son heaume, il s'est jeté à genoux devant le Christ et embrasse ses pieds.

La médaille de Louis de Gonzague (1447) est une des plus simples de Pisanello et l'un des plus parfaits et des plus étonnants chefs-d'œuvre du xve siècle : un portrait en buste à l'avers, et, au revers, une image équestre du prince en armure, casqué, visière baissée, immense panache en tête, entre deux *imprese*, un soleil et une fleur de soleil (fig. 108).

Cécile de Gonzague, qui mourut jeune, dans un cloître, en odeur de sainteté, respire — dans la médaille de Pisanello — autant de pureté et de grâce timide que son frère d'assurance et d'orgueil. Le revers (fig. 109) est l'œuvre où Pisanello a mis le plus de secrète poésie : dans un paysage aride, une vierge à demi nue, image idéale de la princesse vouée à Dieu, est assise, sous le croissant lunaire, tenant une licorne à ses pieds; cette licorne a le corps d'un bouc, et, en variant ainsi l'allégorie de « la jeune fille à la licorne », Pisanello a voulu qu'elle symbolisât plus manifestement l'innocence et la pureté.



Fig. 109. — Pisanello : Médaille de Cécile de Gonzague, 1447 (revers).

C'est à la même époque que Pisanello modela et coula la charmante médaille de Belloto Cumano (1447) et celle, moins spirituelle, de Pier Candido Decembrio (1448). Celle de Victorin de Feltre, au revers négligé, mais où le portrait du célèbre humaniste est si noble et si fin, ne doit pas être de beaucoup antérieure. En 1448 Pisanello jouissait d'une grande gloire. Il y avait vingt ans qu'il avait vu célébrer par Guarino en vers pompeux son talent d'animalier, qui, plus que tout son génie, fit sa renommée. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait été appelé à la cour de Naples par Alphonse d'Aragon. Ce roi voulait sa médaille ; un dessin daté (recueil Vallardi) nous prouve que Pisanello y travaillait à la fin de 1448. La mé-

daille même — que deux autres suivirent — est datée de 1449; on y voit plus de recherche décorative que dans les autres médailles de Pisanello, mais le portrait du roi n'y a pas moins de beauté ou de vie. Les revers sont inégaux : celui qui représente un aigle royal abandonnant sa proie à d'autres oiseaux de haut vol groupés autour de lui, — allégorie qu'explique clairement la légende LIBERALITAS-AVGVSTA — est une belle étude d'animalier ; celui où l'on voit quatre chevaux traîner un char triomphal où trône un guerrier céleste, ailé et armé, est d'une invention pauvre; au contraire la chasse d'Alphonse d'Aragon est d'une conception singulièrement neuve et hardie. Enfin Pisanello fit encore à la cour de Naples la médaille d'Inigo d'Avalos, si justement célèbre par la pittoresque élégance du portrait, que couronne un large chapeau d'où retombe un grand voile.

Ces quatre médailles devaient être achevées avant 1451. A partir de cette époque, jusqu'à sa mort survenue à Rome à l'automne de 1455, nous perdons les traces de Pisanello. Des autres médailles que d'anciens auteurs lui attribuent et qui ne sont pas arrivées jusqu'à nous, aucune ne paraît dater de cette période. Sa médaille par lui-même (ou d'après une ébauche de sa main), œuvre spirituelle et vivante, le représente encore jeune. Ainsi, ses dernières années ont dû être stériles, bien qu'il soit mort âgé seulement de cinquante-huit ans. Il put voir l'art qu'il avait fondé fleurir et s'épanouir dans toute l'Italie; mais quelque vogue qu'ait eue la médaille depuis quatre siècles et demi, il n'est pas né un second Pisanello.

Les imitateurs de Pisanello. — Les médailles de Pisanello furent imitées de toutes parts. Florence eut d'abord peu de part à cette vogue d'un art qui devait fleurir surtout dans les petites cours princières. C'est à Ferrare et à Rimini que Pisanello fut d'abord imité.

On a vu qu'à Ferrare Pisanello avait modelé et coulé quelques médailles où il tentait d'imiter, en le renouvelant, le style de l'art sigillaire. Cette forme nouvelle de la médaille, plus décorative et plus stylisée, bien qu'elle semble avoir peu satisfait Pisanello, eut une fortune considérable : tous les orfèvres, dont les sceaux constituaient l'une des industries principales, se crurent préparés à l'art de la médaille et nous verrons bientôt quel succès la médaille décorative eut au nord des Apennins. Toutefois la vraie création de Pisanello, c'est la large médaille traitée tout à fait en bas-relief. Ce sont ses grands médaillons coulés qui furent donc le plus imités, tout d'abord, à Ferrare et à Rimini.

Mais à Ferrare, ces imitateurs restent à une distance infinie du maître. La médaille de Lionel d'Este, signée *Nicholaus* et qu'on attribue au sculpteur Niccolo Baroncelli, est barbare. Antonio Marescotti, de Ferrare, est, malgré la gaucherie de son dessin, un artiste personnel et curieux : il a

exprimé le mysticisme ascétique, dans la médaille du saint évêque Tavele (1446) et dans celles de saint Bernardin et de Fra Paolo Veneziano, avec une âpreté qu'aucune grâce n'adoucit et qui d'ailleurs se retrouve souvent dans l'art ferrarais, au temps de Francesco Cossa et de Cosimo Tura. Jacopo Lixignolo et le Florentin Petrocini, qui travaillait à Ferrare, ont fondu chacun une médaille de Borso d'Este, dont Amadeo également a fait un portrait, inférieur à son portrait de Lionel. Toutes ces œuvres sont assez faibles, quoique nous possédions d'assez jolies plaquettes octogonales où Petrocini a réutilisé son buste de Borso avec adresse et élégance. Une médaille posthume de Niccolo d'Este, souvent attribuée, bien à tort, à Pisanello, appartient à la même école, dont Coradini et Balthazar d'Este répéteront docilement les leçons, sous le règne d'Hercule I[er]. Aucun artiste, dans ce groupe assez nombreux, ne s'approche de Pisanello.

Matteo de' Pasti, de Vérone, est au contraire une figure originale et attachante. D'abord miniaturiste, mais apte à tous les arts, il vécut ses premières années à Vérone, dans le rayonnement de Pisanello. Sigismond-Pandolphe Malatesta l'attacha en 1446 à sa cour et à sa gloire, et Matteo de' Pasti ne quitta définitivement Rimini qu'en 1485, pour retourner à Vérone où il mourut en 1491. Ses médailles de Sigismond-Pandolphe et d'Isotta de Rimini datent du début de son long séjour près des Malatesta. Il y imite Pisanello, mais son style y a plus de solidité que de grâce. Pourtant de ses diverses médailles d'Isotta, celle qui représente la célèbre princesse avec un long et large voile couvrant son hennin, sa nuque, son cou et ses épaules, est empreinte d'un charme précieux et ambigu et témoigne d'une réelle pénétration psychologique. Dans les revers, l'invention reste assez pauvre, mais ils sont composés avec une fermeté bien équilibrée encore qu'un peu lourde, et l'éléphant qui foule des primevères, au revers de la plus connue des médailles d'Isotta, est rendu avec vérité et modelé avec souplesse. La médaille de Léon-Baptiste Alberti et celle de Timoteo Maffei, œuvres assez pesantes, appartiennent aussi à la jeunesse de l'artiste. Mais il faut dater sans doute de la fin de sa carrière les deux curieuses médailles de Guarino et de Benedetto de' Pasti. Ces deux pièces, par la *lettre* autant que par le style et la composition, tranchent sur le reste de l'œuvre de Matteo; si j'ajoute que Benedetto de' Pasti, qu'on croit être le frère de Matteo, a sur sa médaille l'aspect d'un vieillard et que Guarino, drapé à l'antique, a, sur la sienne, une physionomie à demi romaine et qui convient tout à fait à un portrait posthume, les présomptions paraîtront sans doute assez nombreuses pour croire ces deux pièces postérieures à 1485. Le modelé en est très souple, réaliste et juste, mais délicat, presque noble. Au revers du *Guarino*, Matteo de' Pasti a figuré une fontaine ruisselante,

que domine un dieu païen, tout à fait dans le goût du *quattrocento* finissant.

On a parfois attribué à Matteo de' Pasti les célèbres médaillons ovales où est modelé, avec une précision si fine et dans un style d'une noblesse un peu desséchée, le buste de Léon-Baptiste Alberti. D'autres critiques ont cru y retrouver la manière de Pisanello : ces deux opinions sont insoutenables. Ces grands médaillons, qui d'ailleurs diffèrent trop de l'art de la médaille, pour qu'on n'en doive chercher l'auteur ou les auteurs que parmi les médailleurs, sont d'un style trop fier pour être de Matteo de' Pasti et manquent d'autre part de cette grâce qui rayonne sur toutes les œuvres de Pisanello.

Les médailles de Matteo de' Pasti ne suscitèrent pas moins d'imitations que celles de Pisanello. En Toscane, Guazzalotti s'inspira dès 1455 de l'un et de l'autre. Pietro da Fano fit une grande et médiocre médaille de Louis de Gonzague, et Paul de Raguse, une petite médaille d'Alphonse d'Aragon (il a copié, au revers, une déesse nue, au geste élégant; c'est, depuis les Sesto, la première imitation directe de la médaille romaine). Nous possédons aussi, de Paul de Raguse, une médaille de Frédéric de Montefeltre, dont Clément d'Urbin a signé et daté de 1468 une autre médaille, d'un style qui n'est pas sans fierté.

Au nord des Apennins, les imitateurs de Pisanello et de Matteo de' Pasti sont plus nombreux et plus actifs encore : ce sont à Venise, Guidizani et Giovanni Boldù; à Milan, Pietro da Milano qui alla travailler en Provence, à la cour du roi René, où nous retrouvons encore un sculpteur errant, médailleur à l'occasion, Francesco Laurana. Enfin Sperandio de Mantoue imita lourdement, mais avec une sorte de génie robuste, Pisanello, Marescotti et Matteo, dans une longue suite de médailles exécutées, de 1462 à 1492, à Ferrare, à Faënza, à Bologne et à Mantoue.

La médaille du Colleone, par Guidizani, témoigne d'assez fermes qualités de portraitiste, mais le revers en est maladroit et incorrect. Giovanni Boldù est au contraire un artiste habile, séduisant même, quoique superficiel. Il était peintre, et le dessin de ses portraits est facile; seulement que l'on compare les physionomies du musicien Pietro Bono Bruzelli, du musicien Nicolas Schlifer — qu'il appelle de nouveaux Orphées, — du poète Filippo Maserano, du médecin Filippo Vadi, d'Egano Lambertini ou de Boldù lui-même, on leur trouvera un air de famille singulier : l'accent de la vérité manque à ces portraits agréables. Aux revers, il ne fait preuve de talent que dans les figures isolées imitées de l'antique; pourtant le guerrier allégorique qu'il a modelé au revers de la médaille de Filippo Vadi est d'une grâce un peu maniérée qui, à la date où la médaille fut fondue (1457), annonce le goût de l'école vénitienne plus qu'elle ne le suit.

Pietro da Milano, le médailleur de René d'Anjou, parait à côté de

Giovanni Boldù, un lourd barbare : si l'on y regarde de près, c'est un artiste beaucoup plus solide. M. de la Tour l'identifie avec le Milanais Pietro di Martino qui fut, à partir de 1466, le chef des travaux du fameux arc de triomphe de Castelnuovo, à Naples (voir tome III, p. 491, fig. 277). Ses médailles datent de 1461 et 1462; elles sont d'une fonte médiocre, mais sur les bons exemplaires, le profil du roi René apparaît, dans toute son épaisse laideur, modelé avec une franchise et une vérité extraordinaires. Au revers de la médaille où sont conjugués les profils de René d'Anjou et de Jeanne de Laval (1462), l'artiste a dessiné plus que modelé une architecture d'un goût harmonieux et pur, qui, trente ans avant Bramante, est tout à fait bramantesque, et, au revers de la curieuse médaille de Marguerite d'Anjou, la figure de la *Prudence* est traitée, dans un très bas relief, avec une grâce à la fois légère et un peu gauche, d'un charme indéfinissable.



Fig. 110. — Francesco Laurana. Buste d'une inconnue. (Musée du Louvre.)

Si le réalisme presque brutal de Pietro da Milano ne ressemble plus guère au réalisme plein de poésie de Pisanello, c'est au contraire la délicatesse de touche de Pisanello, que Francesco Laurana, (né en Dalmatie, mais napolitain d'éducation artistique et sculpteur du roi René à la même époque que Pietro), tenta d'imiter dans ses médailles : il n'y réussit que médiocrement. Ses médailles des princes d'Anjou (1461-1464), de Louis XI, du fou Triboulet (1461) et de Jean Cossa (1466) sont d'un dessin faible et d'un modelé incertain, trahi peut-être par des fontes toujours imparfaites; il faut cependant mettre à part le fin portrait de Charles d'Anjou, comte du Maine, qui est digne du maître auquel on attribue aujourd'hui quelques-uns des bustes les plus délicats de l'école napolitaine (fig. 110), longtemps disputés entre Desiderio da Settignano et Rossellino[1].

1. Il sera parlé dans la seconde partie de ce tome des œuvres et du rôle de Francesco Laurana en France.

De tous les imitateurs de Pisanello, le plus fécond, le plus servile et en même temps le plus différent du maître par la qualité de son talent, fut cet artiste aux dons multiples, à la fois humble et prétentieux, brutal et mou, fantaisiste et vulgaire, que nous appelons Sperandio, et dont le vrai nom fut Sperandio di Bartolomeo di Sperandio Savelli, fils d'un orfèvre romain établi à Mantoue. Mantouan de naissance, mais ferrarais d'éducation, Sperandio travailla dès le règne de Borso d'Este pour la cour de Ferrare. Il se disait sculpteur, peintre, orfèvre, fondeur, architecte et ingénieur militaire. Quoiqu'il ait été précoce et qu'il dût avoir vingt-cinq ans vers 1450, il n'est pas sûr qu'aucune de ses nombreuses médailles soit antérieure à 1462 ou 1465. Il s'y montre avant tout un improvisateur plein de vivacité, imaginant des revers allégoriques, obscurs, bizarres et tumultueux. Parfois favorisé par l'inspiration, il tombe, quand elle l'abandonne, dans une platitude qu'il est toujours incapable de relever par des retouches; il lui arrive, quand il reste sans idée, de copier un revers de Pisanello ou de Matteo de' Pasti; mais il met malgré lui, jusque dans ces plagiats, sa vulgarité et cette fièvre de mouvement qui agite toutes ses figures. Ses meilleurs portraits sont ceux de Carlo Quirini, coiffé avec une fantaisie de méridional (fig. 111), de Bartolomeo della Rovere, traité avec décision, de Jean II Bentivoglio (qu'il a figuré, au revers, à cheval, dans un style animé, imitation voulue de Pisanello, mais qui vaut par de tout autres qualités que le modèle), d'Alessandro Tartagni, de Lodovico Carbone, de Carlo Grati (le revers est copié des revers du Jean Paléologue et du Malatesta Novello de Pisanello, mais cette copie est une lourde trahison), d'Antonio Sarzanella, de Camilla Marzana Sforza, habilement portraicturée de trois quarts, du doge Agostino Barbarigo, de trois quarts aussi, et de Jean-François de Gonzague, son meilleur portrait sans doute, étonnant de fougue et de vie. Il n'y a pas un seul des revers de ses mé-



FIG. 111. — Sperandio : Médaille de Carlo Quirini (1472).

dailles qui ne soit dessiné et modelé avec la plus insouciante incorrection; il faut citer pourtant ceux des médailles de Floriano Dolfi et de Guido Pepoli pour leur bizarrerie : les personnages allégoriques qu'il a figurés, — sur l'un, un Janus trônant avec ostentation; sur l'autre, ce roi de légende et ce héros antique qui jouent aux échecs avec emphase et emportement, — semblent des évocations de ces comédiens populaires qui dans l'Italie du xve siècle traînaient de ville en ville les souvenirs de l'atellane antique.

Les premiers médailleurs toscans : Niccolò Fiorentino. — Il est curieux de noter la part tardive que prit Florence au développement de l'art du médailleur. L'art fondé par Pisanello avait déjà considérablement évolué au nord de l'Italie, lorsque Florence, tout à la fin du xve siècle, lui donna sa marque propre. L'ordre rigoureusement chronologique nous conduirait à étudier maintenant cette école de Mantoue qui transforma si profondément l'art de la médaille et décida de ses destinées au xvie siècle; toutefois, comme l'école florentine, groupée autour d'un maître obscur mais original et puissant, Niccolò Fiorentino, parut ignorer l'école mantouane et imita les imitateurs de Pisanello, c'est bien à la suite de Matteo de' Pasti, de Pietro da Milano, de Sperandio qu'il faut parler d'elle.



Fig. 112. — Niccolò Fiorentino : Médaille d'Alphonse d'Este, 1472 (face).

L'école florentine exagéra encore, dans la médaille coulée, le relief du portrait et le conçut tout à fait dans le style de la sculpture. Déjà Andrea Guaccialotti de Prato (1435-1495), appelé souvent Andrea Pratense, chanoine de la cathédrale de cette ville, s'était essayé, avec une curiosité d'amateur plus que d'artiste, à rendre plus sculptural le modelé des médailles-portraits. Nous possédons de lui des médailles dont les dates s'échelonnent entre 1455 et 1481 : celles des papes Nicolas V, Calixte III, Pie II et Sixte IV sont modelées pauvrement, mais son *Niccolo Palmieri* (1467) est assez heureusement imité de l'antique et son *Alphonse de Calabre* (1481) est un essai adroit de buste de trois quarts. Au revers de

cette dernière pièce, il a tâché de rendre, non sans justesse, le mouvement d'une foule conduisant le duc de Calabre en triomphe. Les médailleurs florentins, si l'on en excepte Bertoldo dans ses rares et médiocres essais, subirent son influence; et même une figure nue de la *Constance*, qu'il a empruntée à une médaille de Cristoforo Geremia imitée de l'antique, fut si souvent copiée qu'elle a amené la critique à confondre dans son œuvre des médailles de maîtres différents qui ont employé aux revers de leurs pièces cette froide interprétation de la *Venus victrix* des monnaies romaines.

La plupart des médailles florentines de la fin du xve siècle ne sont pas signées; comme, d'autre part, il n'y a pas d'école où l'unité de style soit plus apparente, on est amené à grouper autour du médailleur Niccolò Fiorentino, qui, lui, du moins, a signé cinq de ses médailles, toutes ces pièces anonymes où le portrait est dessiné et modelé avec un réalisme très direct, d'une touche presque lourde, qui met en relief le détail frappant, mais ne s'attarde à aucune minutie de détail, et cependant laisse percer sous la grossièreté du trait une grâce intime et vivante.



Fig. 113. — Niccolò Fiorentino : Médaille d'Alphonse d'Este (revers).

Niccolò di Forzore Spinelli (1430-1514), dit Fiorentino, était orfèvre : s'il a fait preuve dans ses portraits d'un talent savoureux, ses revers, fort inégaux, et sans personnalité, sont empruntés soit à des modèles antiques, soit à d'autres artistes auxquels il demandait des dessins. Ainsi s'explique que le même médailleur ait pu modeler la *Florence tenant un lis*, d'une laideur si gauche, au revers de son robuste portrait de Laurent le Magnifique, le Mercure froidement copié du *Diomède ravissant le Palladium* des gemmes grécoromaines, au revers du portrait, admirable de vivante bonhomie, d'Antonio della Leccia, et ce charmant quadrige qui traîne un char de triomphe tout florentin au revers du délicieux portrait d'Alphonse d'Este (1492), qui résume tout son talent à la fois si franc et si fin (fig. 112-113).

On a attribué à Niccolò Fiorentino bien d'autres médailles non signées. Mais, quoique plusieurs de ces attributions ne soient guère douteuses, il est certain aussi que les affinités ne manquent pas entre

beaucoup de ces pièces et l'œuvre des médailleurs anonymes que, d'après les revers habituels de leurs pièces, on désigne sous les noms de « Médailleur à l'Espérance », de « Médailleur à l'aigle », de « Médailleur à la Fortune ». Nous sommes réduits, jusqu'à ce que des documents nouveaux élucident l'histoire de cette école, à grouper simplement dans Florence tous ces médailleurs inconnus, à qui nous devons cette suite curieuse et séduisante de lourds médaillons de bronze, où nous retrouvons les mêmes personnages qui défilent avec sérénité dans les fresques de Ghirlandajo : Laurent le Magnifique, Giovanni Tornabuoni, Giovanna degli Albizzi, Nonina Strozzi, Politien, Machiavel, Savonarole. Charles VIII et d'autres Français qui suivirent le roi en Italie furent aussi portraicturés par des médailleurs de cette même école : il en est même résulté longtemps une confusion complète de Niccolo Spinelli avec ce Nicolas de Florence qui, dans le même temps, pratiquait obscurément le même art à Lyon. Nous savons aujourd'hui distinguer ce Nicolas de Florence, très francisé et d'ailleurs sans personnalité, de Niccolo Fiorentino et de toute cette école, qui mêla si heureusement dans des médailles un peu lourdes le réalisme terre-à-terre et la suavité florentine.

L'école de Mantoue. — Vers 1455, c'est-à-dire vers le temps de la mort de Pisanello, un artiste de Mantoue, orfèvre et sculpteur dont la vie fut souvent errante, Cristoforo Geremia, exécutait une médaille d'Alphonse d'Aragon (fig. 114 et 115) d'un style extraordinaire de souplesse et de charme, et d'un aspect très différent de toutes les médailles de Pisanello. S'il y a un souvenir de la gravure sigillaire, dans cette pièce de Cristoforo Geremia, il est fugitif. Mais la richesse ornementale des détails et de l'ensemble, toute la ciselure notamment de la cuirasse du roi et de sa couronne, décèlent le goût minutieux de l'orfèvre. Le revers, où Alphonse V, trônant comme un empereur romain, est couronné par une Bellone, pareille à une Victoire antique, et par *Mars Gradivus*, est d'un



Fig. 114. — Cristoforo Geremia : Médaille d'Alphonse d'Aragon (face).

artiste qui a étudié de très près les modèles classiques plus que la nature. Autant la médaille de Pisanello témoignait qu'elle était la création d'un peintre, autant celle-ci révèle qu'elle fut imaginée par un orfèvre.



Fig. 115. — Cristoforo Geremia : Médaille d'Alphonse d'Aragon (revers).

Pourtant cet orfèvre savait, lorsqu'il ouvrait les yeux sur le réel, le bien voir et le bien rendre. Il a signé une autre médaille d'Auguste où il a pastiché l'antique avec une élégance froide ; mais M. de la Tour a prouvé que l'exquise médaille du padouan Dotto (fig. 116) et celle de Scarampi sont aussi de sa main : or, si, dans les revers de ces pièces, il imite encore l'antique, avec plus d'adroite correction que de fidélité, il se montre dans les avers l'un des portraitistes les plus pénétrants et les plus fermes à la fois de tout son temps, et s'il fallait ajouter à son œuvre, comme le propose M. de la Tour, la célèbre médaille de Cosme de Médicis, où le visage décharné mais si vivant du vieux Florentin est modelé avec tant de souplesse, Cristoforo Geremia devrait être tenu pour le plus grand médailleur du *quattrocento* après Pisanello.

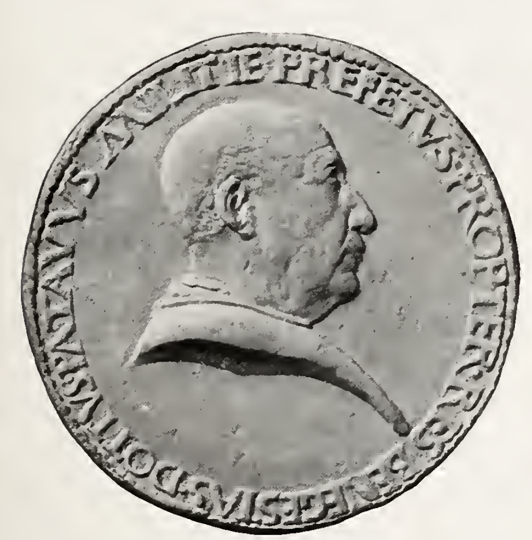


Fig. 116. — Cristoforo Geremia : Médaille de Dotto, condottière padouan.

Il avait travaillé à Rome : c'est lui qui restaura le *Marc-Aurèle* équestre du Capitole. Il avait donc assez d'autorité et de gloire pour exercer sur le goût des artistes de sa ville natale une influence profonde. Les médailleurs mantouans sont tous des orfèvres. Beaucoup de leurs œuvres sont anonymes : c'est pourquoi les noms de Lysippe, de Talpa, de l'Antico, de Gian Francesco Ruberto, de Melioli, de Gian Marco Cavalli, et l'école

elle-même ne jouissent pas de tout le renom qui leur serait dû. Il faudrait même, pour monter l'importance de cette école, y rattacher des médailleurs qui, comme Battista Elia da Genova, Gian Cristoforo Romano, et même Giovanni Candida, ont subi l'influence du goût qui y régnait. On voit ainsi qu'à cette époque Caradosso et les Milanais, ou Camelio et les Vénitiens, marquent l'art de la médaille d'une empreinte moins profonde que ne fait l'école de Mantoue.

Lysippe, que Raphaël Maffei, l'auteur des *Commentarij urbani*, a cité comme un neveu de Cristoforo Geremia, n'a été longtemps connu que par deux signatures de médailles. Mais MM. de la Tour et G. F. Hill ont pu lui attribuer formellement quelques-unes des médailles les plus distinguées de la fin du xve siècle et des premières années du xvie. Il est l'auteur du charmant portrait ovale de Giovanni Candida, de l'admirable médaille de Raphaël Maffei (fig. 117 et 118), de la médaille de Gian Lodovico Toscani, des médailles de Catelano Casali, de Raphaël Riario, d'Antonio di Santa Maria, etc., et, dans une grande médaille qu'entoure cette légende ironique : *è qui il tuo servo, mira di là il bel viso*, il nous a laissé son propre portrait, œuvre savoureuse, mais où il ne s'est pas flatté. Lysippe vécut dans un milieu ecclésiastique : c'est là sans doute qu'il connut Giovanni Candida. C'était un gentilhomme napolitain, né pour la diplomatie et qui fut protonotaire apostolique. Esprit curieux et artiste raffiné, Candida apprit de Lysippe l'art de la médaille. Puis le hasard des événements le conduisit à la cour de France. Tout en mettant au service du roi ses dons de diplomate, il apportait à la France l'art de Pisanello et de Lysippe. Ainsi s'explique et se suit l'influence directe de l'Italie sur la médaille française. Jean de Candida possédait d'ailleurs des qualités très fran-



Fig. 117. Lysippe : Médaille de Raphaël Maffei, de Volterre (face).

çaises : la précision, la clarté, une fermeté parfois un peu sèche. Ses meilleures médailles sont celles de Jean Miette, de Robert Briçonnet, de Julien de la Rovère (qui devint le pape Jules II), et surtout celle de Maximilien et de Marie de Bourgogne, superbes sans emphase et élégantes sans préciosité.

Lysippe était mantouan mais vécut, semble-t-il, à la cour de Rome. Si son influence fut portée jusqu'en France par Jean de Candida, elle revint s'imposer, à Mantoue même, à maint artiste, comme Ruberto, Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, plus connu sous son surnom de l'Antico († 1528), portraitiste d'une délicatesse élégante et sèche, Gian Marco Cavalli, qui a imité Candida dans sa splendide monnaie de Maximilien et Bianca Sforza, — œuvre si ferme et si noble qu'on attribue aujourd'hui à cet artiste, hier inconnu, les plus beaux bustes mantouans de l'époque, comme le buste de bronze de Mantegna.



Fig. 118. — Lysippe : Médaille de Raphaël Maffei, de Volterre (revers).

Bartolomeo Talpa, artiste au service des Gonzague, a tenté de concilier dans ses médailles des marquis de Mantoue, Frédéric Ier et Jean-François II, la précision de Lysippe avec la noblesse de Pisanello. On a voulu à tort lui faire honneur de l'exquise médaille de Giulia Astallia, œuvre mantouane qui semble copiée d'un dessin florentin : Lysippe même n'a jamais répandu tant de charme dans ses créations, et pourtant c'est dans son rayonnement qu'il faut placer cette médaille d'une inconnue, dont l'auteur reste encore anonyme. Battista Elia de Gênes (*Elia da Janua*) a lui aussi imité Lysippe dans deux charmantes médailles, et c'est encore à Lysippe en même temps qu'à l'Antico que fait songer Gian Cristoforo Romano; fils d'Isaia da Pisa, qui travailla à Naples avec Pietro da Milano, Gian Cristoforo Romano, toscan d'origine, vécut surtout à Rome; mais il vint aussi à la cour des Gonzague et ses médailles portent la trace de

l'influence mantouane. Ses médailles de Jules II, d'Isabelle d'Aragon, celle surtout d'Isabelle d'Este comptent parmi les plus élégantes de la Renaissance; dans les revers il a imité l'antique en mêlant à ses modèles une préciosité et une noblesse qui ne sont pas sans charme.

Mais, parmi les médailleurs mantouans, il en est un qui, élève de Cristoforo-Geremia, échappe tout à fait à l'influence de Lysippe : c'est Bartolomeo di Virgilio Melioli (1448-1514), orfèvre des Gonzague et graveur monétaire de la Zecca de Mantoue, à partir de 1491. Son œuvre, comme orfèvre, a disparu, mais ses monnaies de Jean-François II (fig. 119), et, parmi les médailles qu'il a signées, celles de Jean-François II et de Madeleine de Gonzague, ou celles encore de Claire de Gonzague, de Lucrèce Borgia, de Maddalena Rossi, de Jacopa Corregio qu'il faut lui attribuer, révèlent un artiste d'un talent singulier. Aux revers des trois dernières médailles que j'ai citées, il a modelé un Amour captif, d'un style décoratif et charmant, qui appartient bien à cette aimable époque du XVI[e] siècle commençant : si on compare ces revers à ceux des médailles de Jean-François I[er], de Louis et de Cécile de Gonzague, on mesurera la distance qui sépare cet art du médailleur-orfèvre, art ornemental et précieux, de l'art de Pisanello, traduction harmonieuse et vivante de la réalité.



Fig. 119. — Melioli : Monnaie de Jean-François de Gonzague.

Caradosso et la renaissance de l'art monétaire. — Un orfèvre de Parme, Gian Francesco Enzola, qui travailla de 1456 à 1475 à Milan, à Ferrare, à Faënza, à Pesaro, qui grava des coins monétaires et fondit quelques plaquettes sans grâce, et dont nous possédons des médailles, la plupart aux effigies des Sforza, d'un style sigillaire très particulier, agréable dans le portrait, mais confus dans les revers, semble avoir inspiré Caradosso plus que n'ont fait tous les autres médailleurs d'Italie. Toutefois il est difficile de préciser cette influence, car il est difficile de définir le style même et le talent de Caradosso. Très loué par ses contemporains, orfèvre et sculpteur aux dons variés, Caradosso nous a laissé dans ses médailles de François Sforza, de Ludovic le More, de Jules II et de Bramante les preuves d'un talent distingué, consciencieux et froid, plus que d'une nature originale. Il donnait à ses médailles, fondues et reciselées, l'apparence de la médaille frappée, et il y imitait l'antique, surtout dans les revers. On lui a également attribué d'assez nombreuses plaquettes : mais on n'y saisit pas un style personnel et il faut évidemment se défier

de ces attributions. Enfin, parce que Benvenuto Cellini et Vasari l'ont cité comme un graveur monétaire célèbre, Friedlaender et Armand ont cru qu'il fallait voir en lui l'auteur des fameuses monnaies aux effigies de Jean-Galéas-Marie Sforza et de Ludovic le More, chefs-d'œuvre d'une noblesse (fig. 120) et d'une grâce telles qu'on y a voulu surprendre la traduction d'un modèle dessiné par Léonard de Vinci lui-même. Caradosso serait ainsi le plus grand graveur monétaire des temps modernes.

Mais cette attribution de Friedlaender n'emporte pas la certitude. C'est en 1463, à la Zecca de Milan qu'ont été gravés les premiers portraits monétaires, à l'effigie de François Sforza. Des documents de l'époque nous prouvent qu'en les faisant exécuter, François Sforza avait eu l'intention formelle de moderniser le style monétaire et, dès 1465, Ferdinand d'Aragon chargea son graveur Girolamo Liparolo d'imiter la nouvelle monnaie milanaise. Galéas-Marie Sforza favorisa d'une façon plus spéciale encore la renaissance de l'art monétaire : nous voyons en 1470 son peintre Zanetto Bugato (✝ 1476) fournissant des modèles au graveur de coins de la Zecca milanaise, Ambrogio di Maffeo da Clivate (fils d'un orfèvre connu), et l'on doit à cette collaboration les doubles ducats de 1470 à l'effigie de Galéas-Marie et ceux aussi, frappés peu après, à l'effigie de Bonne de Savoie. C'est donc à la Zecca de Milan que commença de fleurir l'art monétaire de la Renaissance, bien avant Caradosso. Zanetto Bugato et Ambrogio di Maffeo ont contribué a créer et à perfectionner ce nouveau style monétaire où la lettre romaine remplace la lettre gothique, où le style héraldique se rapproche peu à peu de la nature, où l'effigie de l'avers est traitée avec un sentiment de réalisme délicat. Comme les doubles ducats de Galéas-Marie et de Bonne de Savoie, les pièces exquises et célèbres de leur fils Jean-Galéas et de Ludovic le More (fig. 121) sont certainement dues à la collaboration d'un peintre et d'un orfèvre; car un document de 1494 nous apprend que Maximilien appela à la Monnaie impériale, pour y graver de nouvelles monnaies, le peintre Ambrogio de' Predi et deux orfèvres, Francesco de' Galli et Accino da Lecco : une telle collaboration était donc de règle. Nous savons ainsi qu'il y avait à Milan une véritable école de graveurs monétaires, très vivace et très réputée; Caradosso en fit peut-être partie : mais elle ne se résume pas en lui. Faut-il lui attribuer ces admirables monnaies de Galéas-Marie (fig. 121) au revers desquelles l'écu à la guivre est timbré d'un haume à haut cimier, et celles qui sont aux effigies de Jean-Galéas à l'avers et de Ludovic le




Fig. 120. — Monnaie de Galéas-Marie Sforza, duc de Milan.

More au revers, monnaies qui sont certainement du même artiste et que d'ailleurs l'art monétaire n'a plus jamais égalées? faut-il au contraire les attribuer à Ambrogio di Maffeo ou à Ambrogio de' Predi, Francesco de' Galli et Accino da Lecco? ou encore à d'autres artistes dont les archives milanaises ne nous ont pas livré le nom? La question reste pendante. Mais ce que nous savons de précis sur les graveurs monétaires milanais de ce temps semble devoir réduire la renommée de Caradosso dans ce domaine, et d'ailleurs il faut se rappeler qu'on a toujours signalé la grande dissemblance de style des monnaies qu'on lui attribuait et des médailles qui sont certainement de lui.



Fig. 121. — Monnaie de Jean-Galéas Sforza et de Ludovic-le-More.

La Renaissance de l'art monétaire, dont la Zecca de Milan fut l'initiatrice, transforma peu à peu le style monétaire de toutes les cités italiennes ; Florence et Rome seules gardèrent jusqu'au xvie siècle leurs types monétaires anciens. A Ferrare, Hercule d'Este, dont Lodovico da Foligno fut le graveur monétaire, puis Alphonse d'Este, qui employa Giannantonio da Foligno; à Venise, le doge Nicolas Tron, qui fit graver en 1472, par Antonello di Piero (surnommé *Antonello della Moneta*), des *lires* d'argent à son effigie; puis Louis II de Saluces, qui ouvrit en 1480 l'atelier de Carmagnola d'où sont sortis d'admirables sequins d'or; Charles Ier de Savoie, Jean-François II de Gonzague, dont les monnaies furent gravées par Melioli et Cavalli; Jean II Bentivoglio, dont les belles monnaies (fig. 122) sont attribuées à Francesco Francia (à qui l'on attribue aussi quelques médailles d'un style pur et froid); Jean Sforza à Pesaro et Guillaume II de Montferrat ont tour à tour émis les plus belles monnaies italiennes de l'époque : le style de la Renaissance s'y affirme dans la vérité et l'élégance des effigies, tandis qu'un léger souvenir de l'art monétaire gothique y persiste dans la grâce décorative des légendes et des revers. Avant de monter sur le trône de France, Louis XII fit frapper à Asti des testons imités des monnaies de Saluces, et Michel Colombe imita à son tour ces testons dans la médaille du roi (1499). On voit comment l'art monétaire italien influa sur l'art français. D'ailleurs les admirables monnaies frappées à Milan au nom de Louis XII, à partir de 1500 furent gravées par des



Fig. 122. — Monnaie de Jean II Bentivoglio, attribuée à Francesco Francia.

artistes qui semblent bien s'être souvenus de la pièce de Michel Colombe. Entre l'Italie et la France, il y a une perpétuelle réciprocité d'influences, bien plus qu'un seul courant portant du sud au nord un idéal et un art tout formés.

Médailleurs de Vénétie : le Riccio, Camelio et Moderno, Valerio Belli. — Comme Mantoue et comme Milan, la Vénétie, pays des *fondeurs*, possédait aux environs de l'an 1500 une école de médailleurs originale. A Padoue, après le passage de Donatello, le style âpre et pathétique du maître continuait de s'imposer à de nombreux ateliers : c'est de Padoue et de Venise surtout que sortirent les médailles frappées et les plaquettes qui, dès les approches du xvie siècle, pullulèrent en Italie. Un autre art très florissant aussi dans ces régions, — la gravure en pierres fines, — exerça son influence sur l'évolution de la médaille, notamment en propageant le goût de l'extrême minutie dans les figures et en habituant les artistes non pas seulement à l'imitation mais encore au pastiche de l'antique : la Vénétie, Padoue notamment (avec les Cavino qu'on appelle communément *les Padouans*), devint ainsi le centre le plus actif de l'industrie des faussaires qui répandirent dans toute l'Europe tant de fausses monnaies romaines et de fausses pierres gravées antiques où ils ont dépensé des trésors d'ingéniosité et de talent.

Ces diverses tendances de l'art de la médaille et des plaquettes, dans la région vénitienne, se résument assez bien en trois maîtres différents : le Riccio (Andrea di Ambrogio Brioscо), qui, parmi les fondeurs padouans, est le meilleur héritier de Donatello; Camelio, médailleur charmant qui remit en honneur la médaille frappée, et de qui procède l'obscur et fécond Moderno ; enfin Valerio Belli de Vicence, le graveur en pierres fines le plus renommé de son temps, médailleur aussi et adroit imitateur de l'antique.

Andrea Briosco (1470-1532) nous a laissé son portrait dans l'unique médaille qu'il ait signé : il y a tiré un adroit parti de sa chevelure crépue, qui lui valut le surnom de *Riccio*. Mais son œuvre, comme fondeur de plaquettes, est beaucoup plus considérable. Les *plaquettes* sont de petits bas-reliefs de bronze, ou d'argent, de formes variables, mais généralement rectangulaires. L'origine en est très diverse. Les plaquettes se sont répandues en Italie à la fin du xve siècle; ce sont presque toujours des œuvres d'orfèvres, mais tantôt il n'y faut voir que le surmoulage en bronze de l'empreinte d'une intaille antique, tantôt que l'utilisation d'un relief exécuté pour l'ornement d'un coffret, d'un candélabre, d'un baiser de paix, d'un encrier, etc.; tantôt au contraire elles ont été faites directement dans la forme que nous leur voyons, pour être vendues aux curieux. Ces petits reliefs ont ainsi vulgarisé partout les créations des sculpteurs, des

médailleurs et des orfèvres (comme la gravure a vulgarisé les créations des peintres), et ont été reproduits fréquemment par les sculpteurs dans les portails de marbre ou de stuc de l'Italie du Nord. D'ailleurs la fonte des plaquettes (qui n'ont presque jamais qu'une face) était si facile pour les habiles fondeurs de Padoue ou de Venise, qu'ils tiraient des mêmes modèles des épreuves différentes, y introduisant ou y retranchant tel ou tel détail, utilisant souvent un fragment de modèle antique ou empruntant par simple moulage, à une autre œuvre moderne, qu'elle leur appartînt ou ne leur appartînt pas, certains personnages ou certains motifs. Les fondeurs ont ainsi utilisé, non seulement des pierres gravées ou des pièces d'orfèvrerie, mais jusqu'à des nielles comme celles de Pellegrino de Césène et des estampes comme celles de Mantegna.

On doit au Riccio ou à son atelier de nombreuses plaquettes, traitées dans un relief et un style qui se rapprochent de la sculpture proprement dite; elles semblent toutes inspirées de Donatello ou de Mantegna. Le Riccio, Milanais d'origine, avait en effet reçu de Vellano ou Bellano, le fondeur célèbre (à qui l'on a du reste attribué quelques médailles), la tradition de Donatello, et, à Padoue, il vivait dans le rayonnement de Mantegna, dont il a traduit la *Judith* dans une belle plaquette, d'un assez haut relief. *Lucrèce*, *Mars et Vénus*, l'*Enlèvement de Déjanire* nous le montrent imprégné du goût de cette mâle et froide élégance que toute l'école de Squarcione a puisé dans l'étude de l'antique, tandis que dans ses *Pietà* ou sa *Mise au tombeau*, nous surprenons, en chaque personnage, le souvenir de Donatello. Il est difficile de distinguer les œuvres padouanes, conçues sous l'influence de Riccio, des œuvres qui lui appartiennent en propre. Les nombreux *baisers de paix* des écoles padouane et vénitienne, parmi lesquels on trouve de purs chefs-d'œuvre, gardent la trace de son influence, et c'est sous sa direction, semble-t-il, que furent fondues toutes les plaquettes de l'artiste inconnu qui signait Vlocrino.

Le Vénitien Vittore Gambello, dit Camelio (1455?-1537), vécut assez longtemps pour voir s'achever l'évolution de la Renaissance italienne et pour que son propre style subît des influences très diverses. Encore archaïque dans sa médaille de Sixte IV, aisé et charmant dans ses médailles des Bellini et du cardinal Grimani, son style se fit précis et froidement emphatique dans la médaille *frappée*, imitée des médailles romaines, où il a gravé — si adroitement — son propre portrait. Avec cette médaille frappée, il renouvelait à Venise l'art des Sesto; au XVI[e] siècle d'ailleurs, la médaille frappée allait presque partout remplacer la médaille fondue.

M. Molinier a tenté d'identifier avec Camelio l'artiste mystérieux qui a signé Moderno tant de plaquettes d'un style mouvementé, tumultueux, plein d'emphase et d'ailleurs fort adroit et souvent élégant (les *Travaux*

d'Hercule, la *Flagellation*, la *Crucifixion*, la *Résurrection*, etc.). L'identification de l'un avec l'autre est impossible. Moderno fut sans doute l'élève de Camelio, mais le maître a plus de sincérité et d'aimable naturalisme que l'élève, et c'est à Moderno seul qu'appartient cette fougue sous laquelle il ne perce d'ailleurs que si peu de sentiment. Cette fougue, l'imitation systématique de l'antique, et aussi le goût des scènes encombrées, rattachent Moderno à l'art du XVIe siècle : quoique nous ne sachions rien de sa vie, son style nous dit qu'il fut contemporain de Michel-Ange.

Valerio Belli, de Vicence (1465 ?-1546), graveur en pierres fines, graveur monétaire et auteur d'une foule de médailles copiées de l'antique, est le nom le plus célèbre de ce groupe d'artistes, étonnants de virtuosité et de goût, qui perdirent toute originalité dans l'imitation systématique des gemmes et des médailles grecques ou romaines. Il y a eu des graveurs en pierres fines pleins de talent, en Italie, avant Valerio Belli, — peut-être par exemple, cet artiste qui a signé FRA. AN. BRIX. ou F. A. B. quelques charmantes médailles et qu'on appelle habituellement *Fra Antonio da Brescia*; d'ailleurs Giovanni delle Corniole (*Giovanni di Lorenzo di Pietro delle Opere* de Pise), contemporain de Valerio, et parmi ceux qui l'ont suivi Giovanni Bernardi de Castelbolognese (1496-1553), Domenico di Polo, Matteo del Nassaro, Pier Maria da Pescia, le Grechetto l'ont peut-être surpassé. Mais aucun n'a été plus fécond, et si tous, ou presque tous, ont été médailleurs et fondeurs de plaquettes, aucun n'a gravé plus de pierres de grandes dimensions, dont les empreintes coulées en bronze constituent déjà de véritables plaquettes, aucun n'a rapproché davantage ces deux arts. Aussi Valerio Belli et tous ceux qui l'ont imité occupent-ils une place considérable dans l'histoire de la curiosité; ils en occupent à vrai dire une assez petite dans l'histoire de l'art.

LA MÉDAILLE ITALIENNE AU XVIe SIÈCLE. — Il est à peu près impossible de résumer nettement l'histoire de la médaille italienne au XVIe siècle. Les médailleurs italiens furent en effet plus nombreux encore au XVIe siècle qu'au XVe et ils ont dépensé dans leurs œuvres des trésors de talent. Pourtant, parmi tant d'artistes et tant d'œuvres, le caractère et l'originalité sont rares. Il n'y a plus d'écoles rivales, comme au XVe siècle. Sans doute on observe encore deux tendances principales, l'une vers l'emphase, l'autre vers le maniérisme : mais ces deux tendances se retrouvent chez les sculpteurs et les peintres autant que chez les médailleurs, et dans toutes les régions d'Italie. D'ailleurs les artistes, voyageant sans cesse, allaient offrir dans toutes les cours princières leurs services et leurs enseignements, subissant autant d'influences qu'ils en apportaient. Ainsi, c'est un Toscan, Leone Leoni, qui est le médailleur marquant du Milanais; ce sont des graveurs de Parme, les Bonzagna, les Fragni, qui sont employés

à la Zecca de Rome; c'est en Espagne que travaille le Milanais Jacopo da Trezzo, à Bruxelles et à Madrid qu'émigre le Florentin Gianpaolo Poggini.

Les *revers* des médailles du XVIe siècle ne sont jamais que des allégories pompeuses ou maniérées, et si éloignées de la nature qu'elles nous amusent parfois par leur ingéniosité mensongère et surannée, mais ne nous émeuvent jamais : toute vraie beauté en est absente. C'est par la grâce ou la vérité des portraits que les médailles du XVIe siècle sont belles encore, car la nécessité de regarder le réel a sauvé ceux qui les ont modelés ou gravés, de leur propre mauvais goût.

Il ne peut donc être ici question de nommer ni de grouper tous les médailleurs intéressants de cette période : il suffira de définir brièvement le talent des plus grands.

Benvenuto Cellini cisela un grand nombre de ces petits médaillons d'or ou d'argent qu'il était de mode d'agrafer aux toques et aux chapeaux, mais de tels médaillons n'étaient que des bijoux qui ont pu, il est vrai, être moulés et convertis en plaquettes : s'ils ont subsisté ainsi, ils se trouvent perdus dans la foule des œuvres anonymes du XVIe siècle. On doit cependant à Benvenuto une médaille frappée de Clément VII, dont il parle avec orgueil dans ses Mémoires (fig. 125), et une autre petite médaille de François Ier. Le portrait de François Ier est lourd; mais celui de Clément VII est gravé avec une netteté et une sècheresse très particulières : Benvenuto parle du temps et de l'effort que la gravure de ses médailles exigeait de lui, et l'on comprend, en les voyant, qu'il ait peiné sur son travail. On lui a attribué quelques autres médailles, dont la plus belle est celle de Bembo : s'il est bien de Benvenuto, ce portrait noble et intelligent, modelé avec charme, surpasse sa médaille de François Ier et celle même de Clément VII.





FIG. 125. — Benvenuto Cellini : Médaille de Clément VII.

Leone Leoni (1509-1590) est un Toscan, lui aussi. Né à Arezzo, il entra, comme graveur monétaire, à la Zecca pontificale (1538). C'était un homme violent et orgueilleux; condamné pour meurtre aux galères, il fut délivré par André Doria, dont il exécuta la médaille, dans un style pompeux et orné (fig. 124). Au revers, c'est au milieu de ses chaînes brisées qu'il s'est plu à figurer son visage hautain et courroucé. En 1542, il entra à la Zecca de Milan. Mais bientôt les grands travaux de sculpture, qui con-

venaient plus que la gravure monétaire à son génie emphatique, éclipsèrent ses travaux de médailleur. On lui doit cependant quelques-unes des plus belles médailles du siècle : celle de Philippe II, théâtrale, mais vigoureuse et superbe; celle d'Hippolyte de Gonzague, d'une élégance surchargée; celle de Michel-Ange, celle de Vasari, portrait admirable de virtuosité et de finesse pénétrante, et où il a tiré si adroitement parti du costume sévère que portait son modèle; enfin les médailles frappées de l'Arétin et de Baccio Bandinelli, dont il s'est amusé à mettre en relief les barbes énormes.

A Pompeo Leoni, son fils, et au Milanais Jacopo Nizzola da Trezzo, son meilleur et plus fidèle élève, on doit aussi de belles médailles, d'un style très voisin du sien, et exécutées pour la plupart à la cour d'Espagne.

Le plus fécond des médailleurs du XVI[e] siècle fut le Siennois Pastorino. Pastorino de' Pastorini (1508-1592) avait été peintre verrier; c'est lui qui plus tard mit à la mode ces médaillons de cire coloriée qui firent fureur en son temps; dans la médaille, il ne s'attache qu'aux portraits; mais ses portraits, quoique un peu monotones, séduisent par une grâce mesurée et une suavité délicate. Il est impossible de signaler les plus marquantes de ses médailles : il en a modelé et fondu plus de 150. Parmi tant d'œuvres, la charmante médaille du cardinal Hippolyte d'Este (fig. 125), celle si élégante du jeune Nicolas d'Este, ses portraits de dames siennoises, si souplement modelés, donnent la plus aimable idée de son talent.



Fig. 124. — Leone Leoni : Médaille d'André Doria.

Parmi les médailleurs qui ont travaillé au sud des Apennins, les seuls qui méritent encore d'être cités sont des graveurs monétaires, dont on possède quelques médailles princières : deux Florentins Gian Paolo Poggini (1518-1582) et son frère Domenico (1520-1590), graveurs monétaires du grand-duc de Toscane, portraitistes précis et sévères; Gianfederico Bonzagna de Parme, graveur monétaire du pape Paul III et de ses successeurs jusqu'à Grégoire XIII, talent fin et élégant; Pietro Paolo Galeotti dit Pietro Paolo Romano, le Grechetto, et enfin le Milanais Giovanantonio De Rossi, graveur en pierres fines et graveur monétaire, qui

s'établit à la cour pontificale en 1555, et dont les portraits de Pie IV et de Pie V, sont admirables de décision et de précision froide.

Dans l'Italie du Nord les médailleurs sont plus nombreux encore. Venise mit, de 1540 à 1572, à la tête de sa Zecca, Andrea Spinelli de Parme, qui grava quelques médailles d'un faire sec et froid. C'est à Venise encore que fut exécutée une admirable médaille de l'Arétin qui est signée A. V., et qu'on ne peut guère attribuer qu'au sculpteur Alessandro Vittoria. A Padoue, naquit le plus délicat médailleur de ce temps, Ludovico Leoni (1531-1606), graveur de la Zecca pontificale. Ses médailles fondues, généralement sans revers, nous montrent des portraits d'une finesse et d'un charme extraordinaires : le cardinal Lomellini, Baldassare Federico d'Ossa, le médecin français Demoulin de Rochefort, Jacopo Sansovino, Richard White, et surtout ce portrait de Marco Benavides, œuvre d'extrême minutie, mais aussi d'une souplesse, et d'une distinction raffinées.



Fig. 125. — Pastorino : Médaille du cardinal Hippolyte d'Este.

L'art de la médaille eut aussi ses maniéristes, — Andrea Campi de Crémone dit le Bombarda, Alfonso Ruspagiari de Reggio d'Émilie, et un inconnu qui signe S, — dont l'afféterie et le mauvais goût sont corrigés parfois par une adresse et une élégance singulières.

Enfin il convient de citer, parmi les médailleurs italiens qui portèrent leur talent hors de leur patrie, Jacopo Primavera, qui vint en France, et Antonio Abondio le jeune (1538-1591), artiste milanais qui passa à la cour de Maximilien II et dont les médailles des princes de la maison d'Autriche, ou celles de Johann Khevenhüller, d'Albrecht Tuhem, de Sébastian Wranczy, etc., sont, sinon très originales, du moins d'une vérité et d'une élégance remarquables, et annoncent, par leur perfection sans imprévu, l'art classique du XVII[e] siècle plus qu'elles ne traduisent l'âme complexe et vivante de la Renaissance.

LA SCULPTURE DANS L'ITALIE SEPTENTRIONALE[1]

De Florence, de la ruche centrale, vibrante d'une prodigieuse activité créatrice, des imagiers toscans avaient essaimé dans toutes les directions sur la terre italienne — et, sous l'action de milieux nouveaux, ils y avaient créé ou suscité des œuvres dont la physionomie n'est plus purement florentine, dont l'expression décorative surtout se modifie au gré des traditions, des circonstances et des exigences locales. Bien avant que Donatello eût fondé à Padoue l'atelier dont l'influence devait se faire sentir dans la Lombardie et l'Émilie comme en Vénétie, des maîtres à peine plus jeunes que lui, d'une personnalité assurément moins originale et moins brillante, mais qui, pour avoir travaillé à ses côtés sinon sous sa direction dans le grand chantier de Sainte-Marie-des-Fleurs, avaient reçu la même empreinte, avaient été appelés à Vérone et à Venise. Sur un chapiteau du palais ducal, du côté de la Piazzetta où la *Justice de Trajan* est sculptée au milieu d'un décor de feuillages, on lit cette inscription : « *Duo Soti* (Socii) *florentini incise* ». A la façade de Saint-Marc, on retrouve des souvenirs, presque des imitations, de quelques figures de la porte de la Mandorla et même du groupe d'Abraham et de son fils, de Ghiberti. Nous avons indiqué déjà que deux Florentins avaient été chargés d'exécuter dans l'église San Zanipolo le tombeau du doge Mocenigo qu'ils signèrent : « *Petrus magistri Nicholai de Florentia et Joannes Martini de Fesulis inciserunt hoc opus* 1425 ». Le premier, fils de Pietro Lamberti, l'auteur du Saint Marc de Sainte-Marie-des-Fleurs, exécuta sans doute quelques-unes des statuettes de la façade de Saint-



Phot. Naya.

Fig. 126. — Tombeau du doge Tommaso Mocenigo par Piero di Niccolo et Giovanni di Martino da Fiesole. Église San Zanipolo, à Venise.

1. Par M. André Michel.

Marc, et on s'accorde à lui attribuer comme à son compagnon de Fiesole, les chapiteaux de la *Justice de Trajan*, de *Moïse*, de *Scipion*, de *Solon*, d'*Aristote*, de *Numa Pompilius* au palais ducal, les plus voisins de la « Porta della Carta » (v. t. III, p. 71, fig. 45). Le groupe du *Jugement de Salomon*, à l'angle du palais, du côté de la porte, serait aussi d'une main florentine, celle de Nanni di Bartolo (il Rosso), qui, après avoir collaboré avec Donatello aux statues du Campanile, serait allé successivement de Volterra à Vérone, et de Vérone à Venise, mêlant de plus en plus à ses souvenirs florentins le décor pittoresque et les éléments septentrionaux rencontrés sur sa route.



Fig. 127. — Monument Brenzoni, attribué à Nanni di Bartolo. Église San Fermo, à Vérone.

Il est bien difficile d'admettre que le monument Brenzoni à San Fermo de Vérone soit tout entier de sa main. Les anges aux cheveux crépus et bouclés, porteurs de candélabres, paraissent encore plus septentrionaux que ne sont florentins les putti occupés au-dessus d'eux à soulever le lourd rideau qui sert de fond assez invraisemblable à l'Ascension du Christ. Les éléments gothiques, et d'autres qui semblent déjà « baroques », s'amalgament étrangement dans cette œuvre, dont la valeur intrinsèque n'est certes pas de premier ordre, mais dont l'importance documentaire est grande. Au tombeau de Cortesia Sarego (†1432), à Sant' Anastasia, c'est le même mélange; les guerriers, soulevant la draperie qui encadre la statue équestre inspirée du monument des Scaliger, sont encore

plus médiocres que ceux qui dorment autour du sépulcre du monument Brenzoni de San Fermo. Comme au tombeau véronais du marquis de Malaspina (aujourd'hui au South Kensington Museum), la sculpture est ici de valeur tout à fait secondaire; mais l'impression d'ensemble est d'abord saisissante. On est souvent amené, dans l'étude de cet art de l'Italie septentrionale, à des constations semblables; l'effet décoratif et d'ensemble l'emporte le plus souvent de beaucoup sur le mérite intrinsèque du détail.

L'exécution du *Jugement de Salomon*, très supérieure à celle du monument Sarego, serait assurément plus digne d'un ciseau florentin; mais comme on retrouve sur la porte de l'église de Saint-Nicolas de Tolentino,



Phot. dell' Emilia.

Fig. 128. — Pietà, par Niccolo da Bari. Église Santa Maria della Vita, à Bologne.

tout imprégnée d'éléments vénitiens et d'exécution assez molle, la signature grandiloquente de Nanni di Bartolo :

Composuit Rubens decus hoc lapicida Joannes
Quem genuit celsis Florentia nota tropheis,

on en peut conclure qu'il avait acquis, au cours de ses voyages, avec une sorte d'expérience cosmopolite, une facilité et une diversité de manières faites pour contenter sa changeante clientèle et du même coup l'art de la contenter à bon compte.

C'est de Sienne, tout autant, plus encore peut-être que de Florence, qu'avait pu venir à Vérone un autre maître que l'on a baptisé — en attendant que quelque archiviste nous découvre son nom — le maître de la chapelle Pellegrini. C'est un Toscan, qui n'avait sans doute pas à apprendre à l'étranger l'art de la terre cuite, mais qui s'assimila vraisemblablement dans le nord de l'Italie des éléments plus gothiques. Il couvrit de bas-reliefs d'exécution fort inégale, généralement assez

grosse, mais de composition vivante et d'accent populaire, les murs de la chapelle Pellegrini à Sant'Anastasia de Vérone. Ces productions de l'art de la terre cuite sont à rapprocher de tout un ensemble d'œuvres similaires, dont la fréquence est significative, à mesure que, par Bologne et Modène, on remonte vers la Lombardie. L'autel majeur du Dôme de Modène, qui se rattache encore par quelques parties à l'autel en marbre de San Francesco de Bologne et à l'art des Massegne (v. t. II, p. 645 et suiv., fig. 596), est en terre cuite, et l'on pourrait citer à Bologne et dans toute la région, depuis le XIIIe siècle peut-être (*Calvaire* de San Pietro avec la Vierge et saint Jean, *Adoration des Mages*, à Saint-Étienne, du XIVe siècle, tombeaux de professeurs, etc., etc.), beaucoup de monuments qui prouvent que Vincenzo Onofri et Guido Mazzoni avaient eu des précurseurs.

Le passage à Bologne d'un artiste originaire des Pouilles, Niccolo da Bari (dont la personnalité est assez difficile à définir, si toutes les œuvres qu'on lui attribue sont bien de sa façon), fut un incident qui prit une illustration singulière de l'insigne *Arca di san Domenico* à laquelle il ajouta un couronnement et quelques statuettes — mais qui n'eut pas en réalité de grandes conséquences. Après comme avant sa venue, il n'y eut pas à proprement parler d'école de sculpture bolonaise. Les Massegne (t. II, p. 642), Jacopo della Quercia (t. III, p. 544), Francesco di Simone Ferrucci y avaient passé successivement sans y laisser d'élèves ou de continuateurs; ce fut aussi le cas de Niccolo da Bari, qui reçut, de sa participation à l'achèvement de la châsse de saint Dominique, le surnom de Niccolo dell' Arca. Il arrivait de Venise où il avait exécuté une *Nativité* en terre cuite polychromée, mentionnée par Francesco Sansovino; en 1465, il était à Bologne où il faisait pour Santa Maria della Vita, une *Lamentation* autour du corps du Christ (fig. 128), dont le thème iconographique et l'inspiration procèdent à la fois de l'art septentrional, de Donatello et de Mantegna, mais dont la gesticulation excessive, plus que méridionale, se déchaîne vainement à grand bruit. Les bouches s'ouvrent et vocifèrent sans que les visages expriment vraiment la douleur intime, l'émotion ou la révolte du cœur; on dirait d'acteurs gagés, de vocératrices professionnelles qui s'acquittent de leur tâche et se donnent en représentation.... Et c'est une surprise singulière de voir le même artiste tailler dans le marbre les belles guirlandes de fruits, les statuettes de prophètes et de saints, les angelots et la Pietà qui couronnent l'*arca* de saint Dominique, surtout le charmant ange agenouillé au pied de cette châsse, dont les belles draperies calmes, souples et amples, la tête jeune et suave, encadrée de longues boucles, eussent mérité l'approbation de Luca della Robbia. Michel-Ange devait lui donner bientôt un pendant, dont la vigueur trapue, la tête ronde et massive, la robustesse romaine mettent en un relief plus frappant la grâce et la candeur de son aîné.

A supposer même que Nicolo ait subi quelques influences septentrionales, il paraît excessif d'évoquer, à propos des statuettes de prophètes de l'Arca, le souvenir de Sluter et des ateliers bourguignons, et le contraste reste vraiment inexplicable entre ces figurines et le sépulcre de Santa Maria della Vita. Peut-être, cependant, pourrait-on retrouver, dans les draperies de la Madone qu'il sculpta pour le palais Anziani, quelques traces d'influences septentrionales; mais à le bien prendre, ce que l'analyse révélerait dans le style de cette statue, d'ailleurs de belle allure, se rapporterait surtout d'une part à Jacopo della Quercia et de l'autre à Francesco Cossa, le peintre ferrarais dont l'exemple tout voisin dut agir sur le sculpteur. Quant à la pierre tombale de Domenico Garganelli (aujourd'hui au musée municipal de Bologne), elle procéderait plutôt de Donatello.



Phot. Anderson.

Fig. 129. — Nicodème. Détail de la Pietà de l'église San Giovanni, à Modène.

Guido Mazzoni, que nous retrouverons en France au service de Charles VIII et de Louis XII, logé à l'hôtel de Nesle, comblé d'honneurs et de commandes, tour à tour sous les noms de *Paganino* et *Modanino*, s'était fait dans son pays une spécialité de ces groupes en terre cuite peinte, vivement modelés, d'un réalisme pathétique, fait pour plaire à l'esprit populaire, où les scènes de la Nativité, l'Adoration de l'Enfant, la Mise au tombeau, les Lamentations autour du corps du Sauveur ou de la Vierge, appelées aussi *Mortorie*, étaient représentées, comme sur un théâtre, par des personnages d'argile peints au naturel et réunis dans une même action. On trouve des œuvres de lui à Naples et en Lombardie, et elles furent célèbres dans toute l'Italie. Son chef-d'œuvre est la *Pietà* de San Giovanni Decollato, à Modène. Il y a là, avec plus de sobriété que dans la *Pietà* de Bologne, une force de réalisme vraiment saisissante. Jamais, peut-être, en Italie, l'art populaire, au meilleur sens du mot, ne se manifesta avec plus de simplicité dramatique et d'émotion directe. Au moment où allaient se

développer, avec le classicisme, les tendances au style noble et impersonnel, c'est comme le dernier rappel de la tradition médiévale, le suprême effort de l'art qui veut toucher, émouvoir ou édifier les cœurs simples plus que charmer les beaux esprits. Dans la crypte de la cathédrale de Modène, un autre groupe, représentant la Madone adorée par deux personnages à genoux, un vieillard au visage ridé, un paysan et une servante aux vêtements déchirés, est presque aussi impressionnant. J. Burckhardt dont le classicisme devait, semble-t-il, se montrer rebelle, sinon sévère, à ce rude et naïf réalisme, s'est laissé toucher par sa sincérité. « Quand on songe, écrit-il, combien de telles œuvres reproduisent la physionomie d'un peuple, il faudrait *presque* souhaiter que la sculpture s'y exerçât encore. »

A mesure qu'on gagne le Nord, on voit des éléments plus complexes se mêler aux influences florentines, toujours efficaces d'ailleurs. A Ferrare, nous l'avons vu (tome III, p. 578), L.-B. Alberti avait été appelé à juger un concours institué par Lionel d'Este pour l'érection d'une statue équestre à son père, et c'est entre des Florentins qu'il avait eu, avec l'assistance des douze « sages » jurés, à partager le prix. Antonio di Cristoforo (fils du Cristoforo da Firenze qui avait exécuté en 1427 la Vierge en marbre de la cathédrale) fut en 1444 chargé de la statue du duc, et Niccolo Baroncelli, autre Florentin fixé à Ferrare, du cheval, d'où lui resta le nom de Niccolo dal Cavallo. Nicolas III, deux ans avant le *Gattamelata* de Donatello, fut érigé le 2 juin 1451 sur la place entre le Castello et la cathédrale; il était représenté le bâton de commandement à la main, coiffé du bonnet de marquis, revêtu d'un manteau dont le capuchon pendait sur ses épaules. La statue fut malheureusement détruite en 1796; il n'en reste devant la cathédrale que l'élégant piedestal en forme d'arc triomphal dessiné par L.-B. Alberti. Ce fut encore à Baroncelli que les Ferrarais commandèrent la statue, en bronze polychromé, de Borso d'Este, érigée devant le palais de la Ragione sur un des côtés de la cathédrale, et détruite, comme celle de Nicolas III, pendant les journées révolutionnaires de 1796. C'est dans l'œuvre des médailleurs et des peintres qu'il faut aller chercher aujourd'hui l'iconographie de ces princes magnifiques.

On a vu (p. 151) que Borso avait eu à son service le médailleur sculpteur Sperandio, né à Mantoue mais d'éducation ferraraise. C'est un prince de la maison d'Este, Hercule, et non comme on l'avait cru d'abord un Bentivoglio, qu'il faut reconnaître dans le bas-relief du Louvre : *Opus Sperandii*, qui reste son meilleur ouvrage. Mais les Bentivoglio l'employèrent aussi à Bologne, qui conserve, à San Francesco, son œuvre la plus importante, le tombeau du pape Alexandre V (1482). On y retrouve, dans une composition d'allure assez brillante, ses négligences de *fa presto*.

Autour des Florentins, venus à la suite des Strozzi exilés de Florence,

travaillaient à Ferrare des Padouans comme Domenico Paris, gendre de Baroncelli, qui termina après 1466 les cinq statues de bronze dont celui-ci avait reçu la commande pour la cathédrale. Il ajouta, au Saint Jean et à la Vierge debout au pied du crucifix de son beau-père, un Saint Georges et un Saint Aurélien, où des influences lombardo-vénitiennes se mêlent aux traditions donatellesque et florentine; il en est de même dans les décorations en stuc du palais Schifanoja et dans plusieurs autres monuments de la région, dont les plus importants sont le tombeau Roverella commencé



Phot. Anderson.

Fig. 150. — Pietà de Guido Mazzoni. Église de San Giovanni, à Modène.

par Ant. Rossellino et terminé par Ambrogio da Milano (v. plus haut, p. 105), ou bien encore le tombeau du jurisconsulte Giov. Sadoletto à Modène (1517), longtemps attribué à Guido Mazzoni et qui est de Cristoforo Stoporone, employé de 1509 à 1522 à Ferrare et, semble-t-il, influencé par le Milanais Cristoforo Solari.

C'est à Guido Mazzoni que ferait penser le *Mortorio* de Santa Maria della Rosa, à Ferrare, où l'on a voulu voir successivement l'œuvre de début de Alfonso Lombardi, la main de Ludovico Castellani, ou encore celle d'Antonio Lombardi, l'un des fils de Pietro Lombardo de Venise.

Ces *lamentations* sont particulièrement nombreuses dans la région et, du xve au xvie siècle, se continuent et évoluent de Guido Mazzoni à Antonio Begarelli et à Alfonso Lombardi. Les principales œuvres d'Antonio Begarelli (1495-1565) sont à Modène, où Guido Mazzoni, chargé d'ans et

d'honneurs, rentrait au mois de juin 1516, après la mort de Louis XII. Il laissait en France un grand renom et plusieurs œuvres dont il sera parlé dans la seconde partie de ce volume. Rien ne prouve que Begarelli ait été son élève, mais il subit l'influence des œuvres que le vieux maître avait laissées à Modène avant son départ pour la France. Il avait 21 ans quand Mazzoni rentra au pays, pour y mourir deux ans après et être enterré dans l'église Santa Maria del Carmine. La *Lamentation sur le corps du Christ* de Santa Maria Pomposa, la *Descente de Croix* de San Francesco, la *Lamentation* et la *Madone* de San Pietro, le groupe de *Marthe et Marie avec le Christ* de San Domenico et l'un de ses derniers travaux à San Giovanni de Parme, permettent de suivre les principales étapes de sa carrière, depuis le naturalisme pathétique de Guido Mazzoni, auquel il se rattache à ses débuts, jusqu'à sa dernière manière, plus ample et plus agitée, où il recherche, au lieu du réalisme individualiste de Mazzoni, des formes plus générales et plus typiques, remplace le costume contemporain par un vêtement moins particularisé et semble çà et là avoir reçu quelques reflets du Corrège. Plus qu'aucun de ses contemporains cependant, il resta fidèle au réalisme initial qui l'avait formé et rebelle aux influences que Sansovino, puis Michel-Ange et ses imitateurs, exercèrent de nouveau au XVIe siècle sur les sculpteurs de la Haute-Italie, grâce au séjour de Sansovino à Venise et de Tribolo à Bologne.

Les principales œuvres d'Alfonso Lombardi sont restées à Bologne. Le 12 décembre 1519, les administrateurs de l'hôpital de Santa Maria della Vita e della Morte lui commandaient l'étrange *mortorio* de la Vierge, achevé en 1522. Le groupe comprend 14 statues plus grandes que nature. Les Apôtres s'agitent autour de la Vierge étendue sur son lit mortuaire; le juif qui a osé porter la main sur la sainte dépouille gît sur le sol; un Apôtre courroucé va lui jeter un livre pesant, mais il est arrêté par le Christ, soudainement apparu. L'académisme se mêle déjà dans ce groupe à l'ancien naturalisme et triomphe dans l'*Hercule terrassant l'hydre de Lerne* du palais public et dans les figures en terre cuite de San Petronio, saint Dominique et saint François (*bellissime e di gran maniera*, proclame Vasari.) Le tombeau d'Armaciotto de' Ramazzotti à San Michele in Bosco, *accoudé* sur sa couche (attitude qui s'introduit dès lors dans la sculpture funéraire et que Sansovino avait adoptée pour le monument d'Ascanio Sforza à Santa Maria del Popolo, à Rome), — les bas-reliefs complémentaires du portail de San Petronio (commandés en 1526) et celui de la *Résurrection*, surtout le soubassement de l'*arca di San Domenico* qu'il signait, en 1533, *Alphonso de Lombardi c(ivis) Ferrarensis* mirent le comble à sa réputation.

Le couronnement (22 février 1530) et le séjour (1532-1533) de Charles-Quint à Bologne furent pour Lombardi l'occasion d'exécuter plusieurs œuvres, quelques-unes éphémères comme l'arc de triomphe orné de

médaillons érigé devant San Petronio, — d'autres plus lucratives, comme ces portraits en cire ou en stuc, en forme de médailles, qui lui rapportèrent beaucoup de profit et d'honneur (ceux notamment du prince Doria, d'Alphonse de Ferrare, de Bembo, de l'Arioste et du cardinal Hippolyte de Médicis).

Le cardinal le prit en grande faveur, l'amena en France quand il y vint négocier le mariage de Catherine de Médicis avec Henri, fils de François I[er], et le présenta au roi de France. Il suivit à Rome, qu'il ne connaissait pas, son protecteur et fit le buste de Clément VII que l'on voit encore au palais Riccardi; il fut même chargé d'exécuter les tombeaux de Clément VII et de Léon X; mais la mort du cardinal (10 août 1535), survenue avant que la commande eût été officiellement consacrée, permit à Baccio Bandinelli de supplanter le « Ferrarais », qu'il ne se faisait pas faute de dénigrer. A. Lombardi quitta Rome, le cœur plein d'amertume et, après un court séjour à Florence, retourna à Bologne où il mourut, le 1[er] décembre 1537.

Vasari, qui l'avait connu pendant qu'il travaillait aux préparatifs du couronnement de Charles-Quint et l'avait retrouvé à Florence, fait de lui un éloge excessif, mais très explicable puisqu'il pouvait goûter dans son art sa propre esthétique et celle de son temps.

Une femme sculpteur, qui jouit à Bologne d'une réputation assurément surfaite, Properzia de' Rossi († 1530), auteur, entre autres œuvres, de deux anges placés à San Petronio près de l'*Assomption* de Tribolo, fut aussi très docile aux influences académiques qui, au cours du XVI[e] siècle, établirent rapidement leur autorité sur toute la péninsule.

Les maîtres toscans, après leur baptême romain, reprirent ainsi dans l'Italie du Nord l'influence qu'ils avaient dû, au XV[e] siècle, partager avec les écoles septentrionales — et il nous faut, à présent, indiquer quel fut l'amalgame d'apports septentrionaux et florentins, combinés dans un milieu très spécial, qui fit, au cours du XV[e] siècle et dans la première moitié du XVI[e], l'originalité et la saveur de la sculpture lombarde.

LA SCULPTURE LOMBARDE. — Nous avons dit quel avait été à Milan le rôle des Florentins et de Michelozzo — mais, en même temps, y étaient arrivées du Nord, principalement avec des sculptures sur bois flamandes et allemandes, d'autres modèles dont l'action se fit bientôt sentir; le chantier du Dôme, en grande activité depuis la fin du XIV[e] siècle, avait d'ailleurs été comme un grand creuset où le Nord et le Midi jetaient simultanément des éléments très divers.

Dès le début du XV[e] siècle, l'empreinte septentrionale est aisément reconnaissable dans l'œuvre de plusieurs des imagiers employés à la décoration des contreforts du Dôme. On a vu (t. III, p. 54 et suiv.) quel

avait été le rôle des architectes français et allemands mandés par l'archevêque et les fabriciens de la cathédrale; ils exercèrent une influence certaine sur les sculpteurs et fournirent sans doute les dessins de plus d'une statue. Deux noms, parmi ceux dont le récent historien de la sculpture du Dôme de Milan, M. Ugo Nebbia, vient d'identifier les œuvres, méritent surtout d'être retenus : Matteo de' Raverti et Jacopino da Tradate. Le premier, après avoir exécuté une série de prophètes et d'évêques, notamment la statue de San Babila avec trois enfants agenouillés à ses pieds (1404), fut appelé à Venise où il travailla à la Ca d'Oro et à Sant' Elena; le second fut chargé (1421) par le conseil de l'Œuvre du Dôme de sculpter, *ad æternalem memoriam suæ sanctissimæ paternitatis*, la statue de Martin V, qui avait fait à Milan une entrée solennelle le 16 octobre 1418 et avait consacré le maître autel de la cathédrale. L'inscription, gravée au-dessous de l'effigie pontificale, célèbre en termes grandiloquents l'auteur de cette figure colossale, qui paraît avoir joui, parmi tous les autres imagiers, d'une véritable suprématie :



Phot. Anderson.

Fig. 151. — Statue du pape Martin V par Jacopino da Tradate. Dôme de Milan.

De tradate fuit Jacobus in arte profundus
Nec Praxitele minor....

On lui avait décerné dès 1407 le titre de chef et maître des tailleurs de pierre, et, considérant son exceptionnelle habileté, *tam de figura formæ humanæ quam animalium*, on lui accorda un traitement et un tarif de faveur. Il aurait été appelé à Mantoue par le marquis Gonzague et, dans sa vieillesse, y serait devenu, après 1440, le chef d'une sorte d'école locale, dont il faut dire d'ailleurs que les traces ont disparu. Mais cette tradition, recueillie par les historiens de l'art mantouan, est contestée par

les plus récents travaux, notamment par ceux d'Ugo Nebbia dans son étude sur la sculpture au Dôme de Milan. A l'art ou à l'atelier de Jacopino, on pourrait rattacher la belle pierre tombale d'Ardengo Falperti de Pavie, écuyer de Jean-Galéas Visconti, né en 1360, mort vers 1408. Elle fut placée, vers 1410 ou 1412, dans la chapelle qu'il avait fait construire, et est déposée aujourd'hui à la Chartreuse de Pavie.

Si les influences septentrionales semblent dominer dans l'œuvre de Jacopino da Tradate, on trouve ailleurs, à côté de survivances attardées de l'atelier des Campionesi (voir t. II, p. 651 et suiv.), des preuves manifestes que les germes apportés par les Florentins depuis le commencement du siècle n'étaient pas restés stériles; leur présence se reconnaît surtout à une certaine sobriété qui contraste avec les tendances plus compliquées et la surcharge décorative du goût septentrional. L'encadrement que les Lombards imaginèrent pour la porte de la banque des Médicis construite par Michelozzo (aujourd'hui au musée du Castello Sforzesco) est, à ce point de vue, tout à fait caractéristique. Parmi les monuments où l'on pourrait suivre ce double courant, l'église Santa Maria di Villa à Castiglione d'Olona offre un particulier intérêt; le cardinal Branda Castiglioni, mort en 1443, dont le tombeau s'élève dans la collégiale voisine, l'avait dotée de larges bénéfices; d'illustres Florentins y étaient venus travailler et elle a conservé en même temps l'empreinte de maîtres en contact avec les écoles du Nord. Il est impossible d'entrer ici dans l'analyse minutieuse qui permettrait de doser la part variable de chacun des éléments amalgamés ou contrastés dans la sculpture lombarde; on y trouverait aussi des importations vénitiennes, car les échanges furent fréquents entre la Lombardie proprement dite et la ville des Lagunes.



Fig. 132. — Pierre tombale d'Ardengo Falperti. Chartreuse de Pavie.

L'atelier de la Chartreuse de Pavie. — Le monument central où la sculpture spécifiquement lombarde est comme concentrée est la Chartreuse de Pavie (voir t. III, p. 507-509, fig. 288, 289, 290); ce fut le grand chantier où passèrent plus ou moins, des Mantegazza à Cristoforo Solari, tous les maîtres lombards et où furent aussi appelés des artistes étrangers

comme Cristoforo Romano; mais il reste beaucoup d'incertitudes sur la part qui revient à chacun dans l'exécution de ce magnifique et exubérant ensemble. La personnalité des deux frères Mantegazza par exemple est assez difficile à définir. Ce qu'on sait d'eux de science certaine est en somme bien peu de chose et il entre beaucoup d'hypothèses dans l'attribution qui leur a été faite d'un grand nombre d'œuvres d'exécution sommaire, vive et rude, aux draperies sèches et chiffonnées, comme martelées sur une âme de bois aux arêtes multiples et coupantes, qui saisissent d'abord par une recherche intense de l'expression mais sont trop souvent décevantes par l'insuffisance de leur construction et une sentimentalité en dernière analyse assez superficielle. Mais on manque de tout élément de comparaison dûment authentiqué pour justifier toutes ces attributions. L'aîné des deux frères, Cristoforo Mantegazza, qui mourut en 1482, était, dès 1446, employé à la Chartreuse, d'abord comme tailleur de pierres pour les nervures des voûtes, puis, avec Rinaldo de Stauris, à la décoration du petit cloître. Comme son frère Antonio, mort en 1495, il jouissait auprès du duc d'une grande faveur, puisque celui-ci intervenait, le 24 avril 1475, pour qu'on n'enlevât pas à ces « sculpteurs très subtils », les travaux qu'on leur avait promis, et qu'il s'adressait d'abord à eux pour l'exécution de la statue équestre qu'il avait projeté d'élever à la gloire de François Sforza. Mais ils n'osèrent pas s'engager à fondre la statue en bronze et proposèrent de la faire en laiton (Pollajuolo fut aussi consulté et fit même un dessin du monument futur); ce fut, après une longue attente, Léonard de Vinci qui l'exécuta. Malgré l'intervention du duc, les Mantegazza durent partager (le 20 août 1474) avec Antonio Amadeo, qui reste le principal représentant de l'école lombarde, la direction des travaux de la façade et, si l'on en juge par une estimation faite en 1478, leur part ne fut pas très importante (il y est surtout question de chapiteaux, de piscines, d'une Pietà, d'une madone pour le lavabo du petit cloître, de détails d'ornementation pour les contreforts). Après la mort du frère aîné, sa fille ne touchait que la somme dérisoire de 76 livres pour la part de collaboration de son père à l'œuvre de la façade; on le remplaça par Alberto Maffiolo de Carrare; quant à Antonio, le cadet des Mantegazza, il disparut lui-même avant d'avoir pu voir s'élever le luxuriant décor auquelle allait participer toute l'école lombarde. C'est dans le soubassement de la façade — surtout dans quelques bas-reliefs de prophètes assis et les statues d'apôtres debout — qu'on retrouve leur manière.

Giovanni Antonio de Amadei dont le nom s'écrit indifféremment Amadeo ou Omodeo, né à Pavie, vers 1447, reste le représentant le plus qualifié de cette école. Dès 1466 ou 67, il travaillait dans le petit cloître de la Chartreuse; il y aurait exécuté une série de chapiteaux décorés d'angelots, à l'épaisse chevelure bouclée à la mode septentrionale, croisant les

bras sur la poitrine ou portant les instruments de la Passion. On ne saurait douter en tout cas que la porte qui met en communication le petit cloître avec le transept de l'église ne soit de sa main puisqu'on y lit, au bas du bas-relief du tympan : *Johannes Antonius de Amadeo fecit opus*. C'est une œuvre juvénile et pittoresque, éminemment caractéristique déjà du goût spécifiquement lombard; la sculpture monumentale a envahi les montants de la porte, couvrant de la floraison de ses figurines, de ses tiges grim-



Fig. 152. — Christ mort. Marbre (manière des Mantegazza).
(South Kensington Museum.)

pantes, de ses feuilles et de ses fruits, toutes les surfaces où l'œil chercherait en vain un repos; au tympan, la Madone, paisible et saine montaguarde, à la figure pleine et grave, serre contre elle l'Enfant; des angelots, debout sur l'accoudoir du trône où elle est assise, lui donnent un concert; saint Jean-Baptiste et saint Bruno l'assistent; des chartreux agenouillés l'adorent. Dans les draperies et dans quelques détails du décor, des réminiscences gothiques se mêlent à la grammaire ornementale de la Renaissance; mais on ne constate pas encore dans les plis ces cassures aux arêtes coupantes qu'il adoptera par la suite, et si l'on doit maintenir aux Mantegazza la série d'œuvres qui, au musée de la Chartreuse, au musée et à l'hôpital de Pavie, au South Kensington, au Louvre, dans la collection Foule, au musée archéologique de Milan leur sont attribuées, il faut

admettre qu'Amadeo ne fut pas sans subir l'influence de ses aînés. M. Venturi rattache à son œuvre de jeunesse, la charmante ronde d'anges en terre cuite de la chapelle Portinari construite par Michelozzo à San Eustorgio de Milan (v. t. III, p. 478-479, fig. 266) qu'il aurait exécutée avant 1468, c'est-à-dire à 18 ou 19 ans, d'après le dessin du maître florentin, dont il aurait, en le transposant, « lombardisé », si l'on peut ainsi dire, la pensée. Il paraît bien difficile de saisir aucune ressemblance entre les danseurs de San Eustorgio et les anges du petit cloître de Pavie qui, d'après l'hypothèse de Venturi, devraient être exactement contemporains.

La renommée d'Amadeo dut être singulièrement précoce pour que le célèbre condottiere Bartolomeo Colleone ait commandé, en 1470, à un jeune homme de vingt-trois ans à peine la tombe qu'il voulait élever à sa fille bien-aimée, Médéa, qui venait de mourir. Le monument porte la date de 1470; mais, l'épitaphe faisant allusion à la mort du condottiere qui survint en 1475, il faut reculer jusqu'après cette époque son complet achèvement. Amadeo avait, d'ailleurs, au cours de ces années, bien d'autres travaux à conduire; le duc de Milan l'occupait à une chapelle de Saint-Joseph qu'il faisait édifier dans le Dôme; Colleone lui-même lui avait confié avant de mourir l'érection de sa chapelle et de son propre tombeau.

Le condottiere, humaniste fervent qui avait donné à ses filles les noms de Médée et de Cassandre, ne resta sans doute pas étranger au programme iconographique adopté pour la décoration de la chapelle qui devait abriter son propre tombeau; les travaux d'Hercule, — qui sont aussi sculptés en bas-relief et dans un style assez pareil au palais public de Crémone, — les bustes de César et de Trajan y voisinent avec l'histoire de la Genèse; des héros accroupis servent de cariatides au sarcophage du Colleone que surmonte sa statue équestre en bois, exécutée en 1501 seulement par d'assez médiocres artistes allemands. La riche décoration plastique de la chapelle mêlée de réminiscences vénitiennes, voulues sans doute par le commandant des armées de la Sérénissime, comprend en outre une série de *putti* rablés qui procèdent de Donatello ou tout au moins de Buggiano, et de statues juchées sur des socles ouvragés qui annoncent les fioritures de la Chartreuse. Les deux tombeaux sont aujourd'hui rapprochés; celui de Médéa, très simple, se compose d'un sarcophage porté sur des têtes de chérubins, décoré des armoiries des Colleoni encadrant une *Pietà*, avec la statue gisante de la jeune fille, sculptée d'après un moulage pris sur le cadavre; celui du condottiere, beaucoup plus riche, s'étage en deux parties; d'abord un large soubassement supporté par quatre piliers trop grêles avec des bas-reliefs de la Passion, d'exécution sommaire et mouvementée, et les statuettes des Vertus; au-dessus, les héros-cariatides soutenant le sarcophage avec trois bas-reliefs de l'Annonciation, la Nativité et l'Adoration des Mages. Tout cela, brillant, riche et inégal, fait pour être admiré d'en-

semble plus qu'analysé et goûté dans le détail. Il est certain qu'Amadeo dut être aidé dans ce travail par un atelier où l'on relève tour à tour cette facture plus raide et sommaire que l'on rattache à l'art des Mantegazza, — et à laquelle appartiennent, par exemple, la *Pietà* et la *Déposition de croix* du South Kensington, sans doute aussi les bas-reliefs des *Vertus théologales* du Louvre, — et une manière plus caressée, moins tourmentée où se reconnaît la main d'Amadeo.

Comment, d'ailleurs, eût-il pu suffire seul aux commandes qui, de tous côtés, lui arrivaient. C'étaient les terres cuites du cloître de Saint-Lanfranc, des couvents de Teodote et de San Salvatore, à Pavie, — la chapelle de Saint-Joseph, en attendant le grand *tiburium* du dôme de Milan; — le monument Tarchetta dont les fragments sont au musée du Castello Sforzesco; le bas-relief de *Saint Imérien distribuant des aumônes*, commandé d'abord à Pietro da Ronda ou da Rho, mais exécuté en dernier lieu et signé par Amadeo, — et, toujours entre 1475 et 1485, et de sa manière, sinon de sa main, toute une série de bas-reliefs, aujourd'hui conservés à Milan, à Pavie, à la Chartreuse, et parmi lesquels le *Saint Antoine abbé* et le *Saint Jérôme*, signés et datés de 1484, l'*Adoration de l'Enfant Jésus*, l'*Annonciation*, *Jésus retrouvé par ses parents au Temple*, etc.

Quant au monument des martyrs, à Crémone, qui lui est généralement attribué, l'exécution, d'après Venturi, devrait en être plutôt donnée à ce Pietro da Ronda ou da Rho, qui a signé un Saint Antoine et Saint Jérôme de la collection Parraviccini. Le Louvre en a recueilli un charmant fragment : un *tondo* de l'Annonciation avec le nom d'*Antonio de Meli*, abbé de San Lorenzo, qui commanda la châsse des saints martyrs et mourut en 1479, avant son achèvement. Le monument, d'une grande finesse dans son maniérisme lombard, se rattache, par les cassures des draperies, à la série d'œuvres placées sous l'influence de Mantegazza.

Le prieur de la Chartreuse, impatient de compléter l'œuvre de la façade, fort en retard sur la construction de l'église, s'adressa à Amadeo. Guiniforte Solari avait présenté un premier projet, trop simple au gré des chartreux, résolus à « faire grand »; les Mantegazza y avaient ajouté leur fantaisie ornementale d'orfèvres peu soucieux de la valeur expressive des lignes architecturales; Amadeo semble avoir voulu maintenir sous l'exubérance du décor, l'efficacité expressive de la conception monumentale. En 1478, il avait fait estimer des marbres *pro contrefortis Ecclesiæ* et *una cornice di marmo morello per la facciata*; mais deux ans après, le 15 septembre 1480, il se plaignait qu'on l'eût laissé sans travail et réclamait l'arriéré de son dû; c'est en 1490 seulement, — à peu près en même temps qu'il avait eu à intervenir dans les discussions soulevées pour la construction de la grande lanterne du Dôme, — qu'il exécuta le modèle en terre cuite de la façade, sur laquelle allait s'épanouir une prodigieuse

floraison de bas-reliefs, de médaillons, de fioritures et de statues. Rien n'est plus difficile que de faire à chaque artiste sa part dans le foisonnement de ces sculptures où la personnalité de chacun semble se fondre dans l'unisson du vaste ensemble. De Mantegazza à Amadeo, d'Amadeo à Benedetto Briosco, de Briosco à Gian Cristoforo Romano et à leurs continuateurs, le thème initial se continue et se multiplie — et c'est à de simples nuances d'exécution que la critique peut s'attacher pour discerner les « mains » différentes qui interviennent dans l'œuvre commune. Les notes manuscrites du prieur Matteo Valerio, publiées par l'*Archivio storico Lombardo*, nous apprennent que, en 1491, Gio. Antonio de Amadei, sculpteur, assuma l'entreprise de la façade avec Benedetto Briosco, et que Antonio della Porta (dit *il Tamagino da Porletia*), Gio. Stefano de Sesti et Antonio Romano, également sculpteurs, commencèrent la façade de l'église depuis le sol jusqu'à la première galerie et qu'ils exécutèrent toutes les « histoires et les figures ». L'œuvre fut achevée en 1498 à l'exception de la grande porte centrale (v. tome III, p. 507-508, fig. 288-289). Toute la partie supérieure, depuis la rose centrale si pauvrement dessinée, fut exécutée postérieurement sous la direction de Cristoforo Lombardo (1530-1540). On y encastra quelques bustes, médaillons et bas-reliefs, résidu de la décoration initiale.

C'est dans le soubassement surtout qu'il faut chercher la participation d'Amadeo ; d'abord dans la suite des médaillons disposés en cordon presque au ras du sol et composant, selon le goût de la Renaissance, une série iconographique des empereurs romains et des héros antiques ou mythologiques qui avaient déjà hanté l'imagination du Moyen Age ; puis et surtout dans les bas-reliefs qui alternent avec les statues de prophètes et d'apôtres abritées dans des niches. On reconnaît sa main dans quelques-uns de ceux qui sont consacrés à la vie du Christ : *Nativité*, *Adoration des Mages*, *Jésus parmi les docteurs*, *Résurrection de Lazare*, *Scènes de la Passion*. Dans les statues posées au droit et au revers de chaque saillie, dans les centaines de médaillons et de figurines mêlés à la riche orfèvrerie des marbres, surtout dans les encadrements, entablements et couronnements des fenêtres où, parmi des acrotères festonnés, se posent des vols d'anges, l'invention décorative d'Amadeo s'exalte jusqu'au lyrisme.

A l'intérieur de la Chartreuse, il avait complété l'œuvre de ses jeunes années en exécutant, avec la collaboration d'Alberto Maffiolo de Carrare, la porte de la vieille sacristie, celle du lavabo des moines, et, pour la porte du grand cloître, une jolie suite de bas-reliefs d'anges aux draperies collantes et chiffonnées. Il ne devait pas achever la façade. En 1499, *magister Joh. Antonius de Amadeis, civis Mediolani... nolens amplius se intromittere nec impedire de predicto laborario dicte faciate, sponte renuntiavit et*

renuntiat dicto instrumento. Quelque nouvelle difficulté avait-elle surgi? quelque désaccord avec le prieur et les moines? ou bien voulut-il consacrer ses dernières années exclusivement à la cathédrale de Pavie et au Dôme de Milan? on ne saurait le dire. D'autres travaux d'ailleurs se disputaient son activité. C'est sans doute lui qui exécuta les bas-reliefs du mausolée de Giovanni et Antonio Borromeo que Giov. Antonio Piatti avait conçu et construit selon le modèle de l'*arca* de saint Pierre Martyr par le Pisan Giovanni di Balduccio à San Eustorgio de Milan; c'est à lui



Phot. Brogi.

Fig. 155. — Benedetto Briosco : La Consécration de l'église. Haut-relief de la porte principale de la Chartreuse de Pavie.

aussi qu'on attribue le tombeau de Camillo Borromeo à l'Isola Bella, où l'un de ses élèves et imitateurs mit peut-être la main. A la Chartreuse même, il cédait la première place à Benedetto Briosco. Son influence se répandit dans toute la région lombarde et même au delà : à Crémone, à Brescia, à Piacenza, à Cortemaggiore, à Lodi et jusqu'à Parme, on en pourrait relever les traces.

Benedetto di Ardizolo Briosco ou dei Brioschi, comme il s'appelle lui-même, faisait partie, depuis 1483 au moins, du grand atelier du Dôme de Milan, où il exécutait une Sainte Apollonie et s'engageait encore en 1490 à fournir, chaque an, quatre statues en marbre de Carrare. Il avait aussi collaboré à la Chartreuse pour les médaillons et profils des ducs de Milan

aux portes de la vieille sacristie et du lavabo des moines. C'est à lui qu'en 1501, on confia le soin de construire la grande porte de l'église. Il s'engageait à l'exécuter avec quatre colonnes pour 2000 ducats, « à l'exclusion des bases déjà commencées par lui-même et par maître Amadeo », et il sculptait dans un style charmant, pittoresque et orné, qui a presque toute la grâce des meilleurs morceaux d'Amadeo avec plus de simplicité et de naturel, quelques-uns des épisodes les plus mémorables de l'histoire du monastère : *le pape Alexandre accordant aux Chartreux leur constitution, la Pose de la première pierre de la Chartreuse, la Consécration de l'église, le Transport du corps de Galeas Visconti* dans le monastère qu'il avait désigné pour sa sépulture. Bien que Jean-Gaélas fut mort en 1402, cette dernière cérémonie était assez récente, n'ayant eu lieu que le 1er mars 1474. On avait mis soixante-douze ans à accomplir sa dernière volonté et encore avait-il fallu que Galéas-Marie rappelât vertement aux moines le testament de son père. Les augustiniens qui avaient reçu le dépôt du corps répugnaient à le céder aux chartreux; ceux-ci étant enfin prêts à le recevoir, le transport eut lieu, *cum magnificà et solemni pompa*. Le monument en marbre ne fut commencé qu'en 1493. Jusque-là le cercueil était resté déposé derrière le maître autel où Commines le vit, en 1494, surmonté d'une statue équestre dont il ne reste aucun vestige. Pour le monument définitif, qui ne devait être achevé qu'après 1562, « maître Jean Cristoforo Romano fit l'arche avec les histoires du duc Galeas; » le travail, d'après les notes du prieur Mathieu Valerio, dura jusqu'en 1497. On retrouve à Mantoue, à Crémone, à Rome, à Loreto, ce Cristoforo Romano, fils d'Isaïe de Pise, qui s'était fait connaître dès 1490 à Milan et à qui, selon toute vraisemblance, avait été confié le soin de sculpter le buste d'Isabelle d'Este, un moment attribué à Léonard de Vinci (fig. 134). Pour le monu-



Fig. 134. — Buste de Béatrice d'Este, par Cristoforo Romano.
(Musée du Louvre.)

ment de Jean-Galéas, il eut comme collaborateur Benedetto Briosco qui signa la belle Vierge, debout dans la niche centrale au-dessus du gisant, tandis qu'il apposait lui-même sur l'entablement du mausolée la signature, *Joannes Cristoforus Romanus faciebat*. Il couvrit l'*arca* qui abrite le gisant d'une fine et délicate ornementation d'arabesques et de médaillons, qu'un envoyé du roi de France admirait au point de demander à l'auteur *alquante teste piccoline de imperatori romani* pour son maître.

Le tombeau que Ludovic le More avait élevé à sa femme Béatrice d'Este († 1498) et que surmontaient leurs deux statues tombales, est aujourd'hui détruit; il n'en reste que les gisants, dans le transept de l'église de la Chartreuse. Les figures, aux yeux clos, ont ce mélange de gravité et de bonhomie que l'on admire chez des donateurs peints par Boltraffio; les draperies conservent encore la tradition des plis froissés chère à l'école lombarde; mais partout se fait sentir une volonté de style plus large. Cristoforo Solari, dit il Gobbo, l'auteur de ces belles statues, qui avait d'abord travaillé à Venise, devait en effet, après un séjour à Rome, où il sculptait pour le cardinal Hippolyte d'Este un groupe d'*Hercule et Cacus* selon la formule du XVI[e] siècle, développer jusqu'à la boursouflure le goût des nudités héroïques et académiques (*Christ à la colonne* à l'intérieur de la cathédrale de Milan, *Adam* et plusieurs autres statues sur les contreforts).



Phot. Brogi.

Fig. 155. — Détail du monument de Jean-Galéas Visconti. Chartreuse de Pavie.

Un autre Milanais, Cristoforo Foppa, dit Caradosso (1452?-1527), connu surtout comme orfèvre (voy. p. 158), à qui Venturi attribue, non sans vraisemblance, les célèbres portes de bronze de l'armoire de Saint-Pierre-aux-Liens (dont le Louvre et le South Kensington possèdent des variantes), serait aussi l'auteur de la frise de la chapelle baptismale construite par Bramante à San Satiro de Milan (enfants jouant de la musique et grands médaillons avec têtes en haut relief, d'une facture

pleine, simple et volontaire, et d'une singulière énergie d'expression). Burckhardt lui attribue dans la même église une *Lamentation sur le corps du Christ* dans le style de Mazzoni, mais une assez grande incertitude subsiste en somme dans toutes ces attributions, et la figure de Caradosso sculpteur nous reste passablement complexe.

S'il est bien l'auteur des vigoureux médaillons de San Satiro, il eut le mérite d'y évoquer, dans la richesse de la grasse décoration lombarde, un vivifiant et salubre souvenir donatellesque ou mantegnesque. Ce fut un peu le mérite des frères Rodari da Maraggia, Jacopo et Tommaso, — le dernier surtout (1487-1526), désigné dès 1487 comme *fabricator figurarum* du Dôme, — dans leurs travaux à la cathédrale de Côme, de valeur du reste fort inégale (porte latérale septentrionale, monument des deux Pline, autels intérieurs, autel de saint Abondio, etc.). Ils y furent aidés par un atelier, qui conserva toujours le souvenir d'Amadeo et de l'art de la Chartreuse.



Phot. Brogi.
FIG. 156. — Antonio Busti (il Bambaja) : Pierre tombale de Gaston de Foix. (Castello Sforzesco. Milan).

C'est encore à cette école que se rattache Agostino Busti (il Bambaja, 1480?-1548), qui conserva d'abord quelques-unes des plus charmantes qualités du naturalisme et du style lombard et qui tomba peu à peu dans le maniérisme presque caricatural des faiseurs de concetti. On peut suivre presque tous les degrés de cette évolution dans la plus célèbre de ses œuvres, le tombeau de Gaston de Foix, commandé à l'artiste par François I[er] en 1515, et qui ne fut jamais achevé. Placé jadis dans le cloître de Santa Maria à Milan, dispersé aujourd'hui entre les musées de Milan (Castello Sforzesco), de Turin, de Londres et de Madrid, le tombeau devait comprendre, autour de la statue gisante du héros, une importante série de bas-reliefs conçus à la manière des « triomphes ». La statue tombale, couchée sur un drap mortuaire, si calme et si noble en sa simplicité, reste le chef-d'œuvre du maître et peut-être de l'art lombard : « presque heureux dans la mort, au souvenir de ses victoires », dit très bien Vasari, Gaston de Foix, les mains croisées sur son épée, l'ordre de Saint-Michel au cou, la tête ceinte d'une couronne de lauriers, repose paisiblement dans la sérénité de la gloire. Sur les bas-reliefs, aujourd'hui épars,

qui devaient lui faire cortège, des figurines s'agitent qui lui ressemblent bien peu et dont la grâce alambiquée semble inspirée de la chorégraphie théâtrale.

Le gracieux tombeau de Lanzino Curzio, à Milan (1515), est antérieur à ce maniérisme, qui va s'accentuant dans le monument Biraghi à San Francesco, surtout dans la *Présentation de la Vierge*, et les tombeaux



Fig. 157. — Antonio Busti : L'un des bas-reliefs du tombeau de Gaston de Foix. (South Kensington Museum.)

Marino Caracciolo et Vimarcati (1537-1545), au pourtour du chœur du Dôme de Milan.

Est-il possible de saisir dans la sculpture lombarde une influence appréciable de Léonard de Vinci, dont l'œuvre et le séjour à Milan trouveront leur place dans le chapitre consacré à l'histoire de la peinture? On a, au siècle dernier et tout récemment encore, cherché — avec une sorte d'impatience, — à retrouver quelque œuvre authentique de Léonard *sculpteur*. « Item, écrivait-il dans l'extraordinaire épître qu'il adressait à Ludovic le More, *item*, j'exécuterai en sculpture soit de marbre, soit de bronze ou de terre, et de même en peinture, n'importe quel travail à l'égal de n'importe quel autre. On pourrait également s'occuper du

cheval de bronze, qui sera la gloire immortelle et l'éternel honneur de l'heureuse mémoire du seigneur votre père et de l'inclyte maison des Sforza.... » Pollajuolo avait déjà fourni deux modèles et dessins pour cette statue, dont le projet était conçu depuis 1472, et nous avons dit que les frères Mantegazza s'en étaient aussi un moment occupés et y avaient renoncé.

Léonard, après avoir entassé études sur études et longtemps hésité entre différents partis, n'avait pas encore abouti, en 1489, à un projet définitif, puisque Ludovic le More priait, le 22 juillet de cette année, le chargé d'affaires de Florence à Milan de demander à Laurent le Magnifique de lui expédier un ou deux sculpteurs florentins « capables d'exécuter le très grand cheval de bronze sur lequel sera placé le duc François armé. Parce que son excellence voudrait faire une chose parfaite au superlatif degré, elle m'a dit de vous écrire de sa part.... Bien qu'elle ait confié cet ouvrage à Léonard de Vinci, il ne semble pas qu'elle soit grandement persuadée que celui-ci sache l'exécuter. »

Le 23 avril 1490, Léonard notait sur la première page d'un de ses carnets : « Aujourd'hui j'ai commencé ce livre et recommencé le cheval, » et le 30 novembre 1493, à l'occasion du mariage de Blanche Sforza avec Maximilien, le *modèle* du cheval en craie ou en plâtre (*typus cretaceus*) était exposé sous un arc de triomphe et aussitôt les poètes, Taccone, Giovanni da Tolentino, Curzio, le célébraient sur le mode lyrique. Mais Léonard ne vint jamais à bout de la fonte du colosse qui devait mesurer 12 brasses de haut et peser plus de 200 000 livres, tandis qu'on n'en avait prévu que 6000 pour celle de Mantegazza. Il semble qu'il doutait lui-même de mener jamais à terme ce travail. Dans une lettre aux fabriciens de Plaisance qui lui avaient demandé conseil au sujet de la fonte d'une statue, il disait : « Il n'y a pas d'homme plus capable, croyez-moi, que Léonard le Florentin qui exécute le cheval en bronze du duc... et je doute fort que, eu égard à la grandeur de l'ouvrage, il le finisse jamais. » Et Michel-Ange, rencontrant plus tard Léonard dans une rue de Florence, devait lui reprocher de l'avoir « honteusement abandonné ».

Sabba da Castiglione a accusé les albalétriers gascons de Louis XII d'avoir détruit en 1499 le modèle de Léonard. Il est établi pourtant qu'en 1501, il existait encore. Mais la statue de plâtre, exposée au grand air, avait dû se dégrader rapidement; ses dimensions la rendaient encore plus vulnérable et si, comme il est probable, quelques soldats des bandes étrangères qui traversèrent le Milanais, s'exercèrent sauvagement contre le chef-d'œuvre, ils n'eurent pas de peine à faire disparaître la seule sculpture de Léonard dont il soit permis de parler avec quelque précision, quoiqu'elle nous soit restée inconnue! On a cru retrouver dans une statuette en bronze du musée de Berlin, et dans une autre statuette en bronze

doré de la collection Édouard André un dérivé de l'œuvre de Léonard, pareil à ce « petit modèle » que Rustici avait apporté en France, qui entra dans la collection Leone Leoni et qui est malheusement perdu.... On en est réduit à des hypothèses. Le cheval se cabrait, sans doute, *vehementer incitatus et anhelans;* mais on n'en est pas sûr.

Il avait été question d'une autre statue équestre, celle du maréchal de Trivulce, que celui-ci aurait lui-même demandé à Léonard, et il existe en effet un devis de la main de Léonard à ce sujet. E. Molinier a supposé que la statuette équestre de la collection Thiers au Louvre pourrait se rapporter à ce projet.



Phot. Bettini e Bonaldi.

Fig. 158. — Tympan de la porte de la Chapelle Cornaro, à Santa Maria de' Frari. Venise.

Et pour tous les morceaux que l'on a attribués à Léonard : buste de *Béatrice d'Este* au Louvre, *Scipion* de la collection Rattier, bas-relief de la *Discorde* au South Kensington, *Ensevelissement du Christ* au Carmel de Venise, *Christ à la colonne* de Pérouse, *Tête de cire* au musée de Lille..., on se heurte — en dépit de l'ingéniosité des hypothèses — à des incertitudes devant lesquelles une critique sincère a le devoir de s'arrêter[1].

La sculpture a Venise. — La transition du « Moyen Age » à la « Renaissance » ne fut nulle part moins heurtée, nulle part l' « évolution » ne ressembla moins à une révolution que dans la ville des Lagunes. De la famille des Massegne (voir tome II, p. 637-644) à celle des Buon, il y eut

1. Voici qu'au moment même où va être imprimé ce fascicule, on fait grand bruit à Berlin d'un buste en cire de *Flora* qui serait de Léonard. Mais d'autre part, des témoignages sérieux, et qui semblent dignes de confiance, affirment que ce buste, incontestablement inspiré d'une médiocre peinture léonardesque récemment exposée à Londres où nous avons pu la voir, aurait été exécuté vers le milieu du XIX[e] siècle, en Angleterre, par le sculpteur Lucas, en présence de son fils, encore vivant, qui l'atteste. Nous ne pouvons que noter ici ces affirmations contradictoires et déconcertantes et souhaiter, sans oser l'espérer, qu'on ait enfin découvert le monument, si avidement cherché, qui permettrait de parler, avec quelque chance de certitude, de Léonard sculpteur.

comme une paisible transmission d'héritage; ceux-ci acceptèrent la succession sans réserve d'inventaire et, sous l'influence des Florentins, eux-mêmes à moitié adaptés au milieu nouveau, qui travaillaient à leur côté à l'œuvre du palais ducal, ils introduisirent jour à jour, dans le décor traditionnel, sans en violenter les principes, les thèmes de la Renaissance toscane. Sur la porta della Carta (voir tome III, p. 71 et suiv., fig. 45), où la pierre d'Istrie et les marbres de Vérone sont pittoresquement et harmonieusement associés aux marbres de Carrare, des *putti* nus jouent parmi les fioritures gothiques; les Vertus de Bartolomeo Buon (ou Bon), qui signa de son nom l'ensemble du travail, ont la dignité pensive, la grâce ample et sérieuse de Florentines ou de Siennoises naturalisées Vénitiennes. Dans un grand nombre de tympans d'églises, de chapelles, d'entrées de *campi*, de *fondamenti*, de confréries, de *scuole* ou d'hospices, où tantôt la Madone abrite, comme *Mater omnium*, sous les pans de son ample manteau la foule des fidèles et tantôt reçoit les hommages d'anges ou de saints debout à ses côtés, on voit çà et là se continuer la tradition des Massegne jusqu'au cœur du xv[e] siècle, ou bien, sous l'influence des maîtres lombards appelés en grand nombre, la draperie se chiffonner en plis contrariés; — mais ce qui domine c'est la persistance tenace de l'ornementation gothique et, dans l'expression des visages, un caractère de grâce pleine et de santé paisible dont les Madones de Bellini et de Carpaccio seront la plus charmante incarnation. On pourrait citer, depuis la porte de la Scuola della Misericordia, où Bartolomeo Buon travaillait en 1425 et le tympan du Campo San Zaccharia jusqu'à la Scuola di San Marco (tome III, fig. 286), où le saint patron assis au milieu de sa confrérie se détourne pour bénir, un grand nombre de ces bas-reliefs qui font un des charmes du décor de Venise et une des particularités les plus originales de sa sculpture. L'un des plus jolis est celui de la chapelle Cornaro aux Frari, dont la date est difficile à préciser, mais qui est certainement postérieur à 1422. Les anges aux cheveux bouclés qui s'inclinent vers la Vierge comptent beaucoup de frères dans la sculpture vénitienne; à la chapelle dite des Mascoli de San Marco (1430), à l'arco Foscari du palais ducal, dans les tympans ou sur les tombeaux qui peuplent ses églises, on en citerait aisément un grand nombre — mais il est souvent impossible de dire à quel atelier il convient de les attribuer.

Rien n'est plus difficile à démêler dans la confusion des textes et des biographes que la personnalité du sculpteur d'origine véronaise qui se fit à Venise, dans la seconde moitié du xv[e] siècle, une place éminente et y créa un des ateliers les plus féconds. Il est appelé *magister Rizzo da Verona* dans un texte qui le montre, en 1465, occupé à la Chartreuse de Pavie; mais, dès cette époque, il avait été appelé à Venise et avait travaillé, à la suite de Buon et du maestro Pantaleone à l'arco Foscari, porte triomphale

correspondant à la porta della Carta dans la cour du palais ducal. On l'avait commencée dès 1458 sous le doge Foscari et on y travailla avec des interruptions jusque sous Giovanni Mocenigo (1478-1485). En 1475, il est loué comme très illustre dans son art dans une lettre de Matteo Collaccio et il avait déjà signé la seule œuvre où se lit son nom, l'*Ève*, fortement modelée, avec un mélange de puissance et de sécheresse, d'ascendance presque germanique et dont la filiation pourrait être rattachée à l'Ève de Bamberg (v. tome II, p. 756, fig. 480), dont un poète vénitien, Raffaelo Zovanzonio, chantait la grâce irrésistible dans un distique adressé à *Crispo Veronensi marmorario clarissimo* :

Si tua forma fuit quæ marmore vivit in isto
Quod mirum si vir paruit, Æva, tibi.



Fig. 159. — Antonio Rizzo : Ève.

A côté de cette Ève dont l'attitude rappelle celle des Vénus antiques et aussi de l'Ève de Van Eyck, Adam met la main sur son cœur dans une pose assez déclamatoire et qui a quelque analogie avec l'Adam de Matteo Civitali à Gênes — et un Mars, sur la paroi voisine, est déjà dans la manière « classique » du XVI[e] siècle.

Sansovino, dans sa *Venezia illustrissima*, attribue l'Ève, où il a lu pourtant la signature d'Antonio Rizzo, à Antonio Bregno, qui aurait été proto maestro de la façade intérieure du palais ducal et de l'escalier « des géants », dont nous savons pourtant par des textes formels que la direction et l'exécution furent confiées pour les figures comme pour l'architecture à Antonio Rizzo. Cette confusion se complique encore du fait qu'à ces deux noms vient s'ajouter celui d'Antonio Dentone qui aurait, d'après le même auteur, sculpté le beau groupe de Vittor Capello agenouillé devant sainte Hélène († 1467), jadis au-dessus du monument du vieux capitaine de mer à Santa Elena, aujourd'hui à San Zanipolo. Et la question s'est posée de savoir lequel parmi tous ces noms était le surnom (Rizzo signifiant, comme Briosco, l'*ébouriffé*), et lequel le nom de famille. Il faut s'en tenir à la désignation des textes d'archives qui ne parlent jamais que de *Rizzo da Verona*.

L'attribution à Rizzo du tombeau élevé au doge Francesco Foscari († 1457), quelques années après sa mort, par ses fils, dans l'église de Frari, ne repose que sur les analogies de style avec les parties de l'arco Foscari où est intervenu le maître véronais. C'est, comme le tombeau du doge Pasquale Malipiero († 1462), qui fut sans doute une des premières œuvres de Pietro Lombardo à Venise, un monument de transition entre les formes traditionnelles des tombeaux florentins et vénitiens et les orgueilleuses sépultures dogales qui allaient bientôt s'ériger dans le chœur des Frari et de San Zanipolo. La disposition générale du monument Foscari entre ses deux colonnes se rattache encore, mais dans un rythme différent, au type du tombeau de Jean XXIII; il conserve le grand baldaquin qui enveloppe tout le sarcophage comme la courtine d'un lit, soutenu ici par des guerriers au lieu des anges traditionnels; les Vertus cardinales viennent deux par deux veiller au chevet et aux pieds du gisant, tandis que les théologales (la Charité tenant une corne d'abondance) sont sculptées à mi-corps sur le sarcophage; enfin il emprunte aux Florentins la coquille ailée des tombeaux de Santa Croce.



Phot. Naya.

Fig. 140. — Antonio Rizzo : Tombeau du doge Francesco Foscari.
Église Santa Maria de' Frari, à Venise.

Le mausolée du doge Niccolo Tron († 1473), aux Frari, ouvre vraiment la série des grands tombeaux vénitiens, mais les différentes parties de cette vaste et trop ambitieuse composition manquent encore de cohésion et d'harmonie organique. Le sarcophage avec les trois Vertus sculptées en haut relief en saillie sur trois consoles est vraiment trop isolé sur la muraille. Les Vertus et les pages porteurs d'écus, alignés dans leurs niches au-dessus du gisant et sur les pilastres latéraux, sont d'exécution inégale — mais

les meilleures — et notamment les deux qui escortent la très réaliste statue du doge debout dans la niche centrale sur le soubassement — sont bien les sœurs de l'*Ève* du Palais ducal. Ici, comme pour l'arco Foscari, Rizzo fut certainement assisté de l'atelier où figuraient Alvise Bianco, fils du maestro Pantaleone, Giorgio di Carona, Giovanni da Spalato, etc., etc. Sur la demande formelle de Rizzo lui-même, quand il fut chargé de la direction des travaux au palais ducal, on y adjoignit toute une équipe de Lombards.



Phot. Bettini e Bonaldi.

Fig. 141. — Antonio Rizzo : Monument du doge Niccolo Tron. Église Santa Maria de' Frari, à Venise.

Du monument Giustiniani, aujourd'hui détruit et dont il ne reste qu'une aquarelle dans le recueil Gravembroch, — comme de celui de Giovanni Emo dont la statue est au Musée de Vicenza et les jolis pages porte-écussons dans la collection de Mme la marquise Arconati Visconti — Paoletti a retrouvé une charmante statuette aux plis froissés, très lombarde d'allure et qu'il attribue avec toute vraisemblance à Rizzo, tandis que Venturi la classe sous l'influence de Pietro Lombardo. Les origines des deux maîtres et la composition de leur atelier pourraient à la rigueur autoriser les deux attributions. Il y eut à la fin du xve siècle, dans l'art vénitien, après l'apport florentin un grand afflux lombard, et les deux maîtres qui jouèrent à Venise le rôle prépondérant se rattachaient au grand atelier de la Chartreuse. (Par l'intermédiaire du prieur de Saint-André de la Chartreuse où il avait travaillé au monument d'Orsato Giustiniani, Rizzo continuait d'expédier aux chartreux de Pavie des matériaux pour leur cloître). Les monuments d'Agostino Inigo et de l'évêque Zanetti, à Trévise, ont de grandes analogies et seraient assez valablement donnés au même auteur si des textes n'attestaient

que le second est de Pietro Lombardo et de ses fils, tandis qu'il y a tout lieu de reconnaître l'intervention de Rizzo dans le premier comme dans les tombeaux d'Orsato Giustiniani et de Giacomo Marcello aux Frari.

Après le grand incendie qui, dans la nuit du 14 septembre 1482, détruisit toute une aile du palais ducal sur la cour intérieure, A. Rizzo fut chargé de la réédification et de la construction, *per le figure come per la scala*, du nouvel escalier monumental, qui devait prendre, des deux statues colossales de Mars et Neptune que Jacopo Sansovino y ajouta par la suite, le nom d'escalier des Géants. Il jouissait alors d'une faveur insigne; ses services pendant le siège de Scutari, où il avait dirigé l'artillerie et reçu plus d'une blessure, lui avaient valu une pension de la sérénissime; la confiance qu'on lui témoignait était absolue. Quand, en 1485, *fidelis noster magister Antonius Rizo taiapetra* sollicita un supplément de solde, on le lui accorda aussitôt; quand il demanda qu'on fît droit aux réclamations des tailleurs de pierres lombards qu'il avait fait venir, *audito ingenioso opifice Antonio Riccio qui dixit necessarium esse quod lapicidæ lombardi remaneant pro fabricatione palatii...*, on décida selon son avis; aussi l'indignation fut-elle grande en 1498, quand on découvrit qu'il s'était rendu coupable de graves malversations. Il fut exilé et alla mourir à Foligno, en 1499 ou 1500.

Il fut remplacé par Pietro Lombardo da Carona, le plus illustre, avec ses fils Antonio et Tullio, de cette colonie de sculpteurs lombards qui travaillaient à Venise. On n'a que peu d'œuvres signées de son nom : à Venise, les deux statuettes de saint Jérôme et saint Paul à San Stefano, énergiques et vivantes, aux draperies froissées et sèches dans le style des Mantegazza et dans le plus dur dialecte lombard; à Ravenne, le bas-relief du mausolée de Dante, *opus Petri Lombardi 1482*, représentant, en fin relief, le poète à mi-corps, méditant devant un pupitre, le menton dans une main, appuyé sur un livre. Venturi lui attribue les bas-reliefs de la châsse de saint Térence du dôme de Faenza. Antérieurement à ces travaux, prendraient place le tombeau du doge Malipiero dont nous avons déjà parlé et la clôture du chœur de Santa Maria de' Frari, dont il aurait sculpté quelques figures de prophètes. Les deux tombeaux, à San Zanipolo, des doges Niccolo Marcello († 1474) et Pietro Mocenigo († 1476) marquent, pour l'ampleur du style et le caractère des draperies, une transformation notable par rapport aux statuettes de San Stefano. Niccolo Marcello est couché sous un arc triomphal, flanqué de quatre graves Vertus aux plis rigides, debout dans les niches; Pietro Mocenigo se dresse fièrement entre deux pages guerriers au-dessus du sarcophage que portent sur leurs épaules trois robustes hommes d'armes; les saints Georges et Théodore et d'autres

saints guerriers lui font cortège dans les niches latérales; sur le sarcophage sont sculptées, dans un style très lombard, l'entrée triomphale du doge à Scutari et la remise des clefs de Famagouste à Catherine Cornaro; sur le soubassement, les combats d'Hercule contre l'hydre de Lerne et le lion de Némée. N'était le bas-relief des Saintes Femmes au tombeau, et le Christ ressuscité qui domine le monument, on pourrait croire à un triomphe païen. Un texte confirme l'attribution de ce monument à Pietro Lombardo. Quand les provéditeurs conclurent marché pour la construction de Santa Maria de' Miracoli, ils choisirent *Maestro Piero Lombardo qual fece il sepolcro di M. Pietro Mocenigo, principe di Venezia, in S. Giovanni Paolo.*



Phot. Bettini e Bonaldi.

Fig. 142. — Pietro Lombardo : Monument du doge Pietro Mocenigo.
Église San Zanipolo, à Venise.

Le succès du mausolée de Pietro Mocenigo valut donc à Pietro Lombardo d'être chargé de la construction de l'église Santa Maria de' Miracoli destinée à abriter une image miraculeuse très populaire de la Madone. Les travaux, commencés le 2 mai 1481, durèrent jusqu'en 1489, date à laquelle les religieuses de Sainte-Claire de Murano y furent établies. Par l'originalité et l'ingéniosité du plan, l'harmonie des proportions, le charme d'une décoration où la finesse florentine s'allie à l'abondance et à la couleur lombardo-vénitiennes, l'œuvre est de tout point exquise. Plusieurs sculpteurs, sous la direction de Pietro, concoururent à l'ornementation; d'abord ses fils Tullio et Antonio; d'autres aussi parmi lesquels Girolamo Campagna, alors à ses débuts, et *Magister Johannes Georgii dictus Pyrgotelès*[1], qui

1. Ce Pyrgotelès s'était, d'après Pomponio Gaurico, illustré par une statue de Vénus dont on ne retrouve aucune trace. Il fit pour le *Santo* de Padoue « un grand nombre de statues »; une *Sainte Justine* pour l'église du même nom; le lion ailé pour la grande colonne

signait de son pseudonyme (emprunté à un médailleur grec contemporain d'Alexandre le Grand), au tympan de la porte principale, une Madone avec l'Enfant. Dans la sacristie de l'église, se trouve un bas-relief simplement ébauché de la *Cène*, qui paraît être de Tullio ou d'Antonio Lombardo et qui, par la curieuse analogie qu'il présente pour la composition générale et la répartition des groupes avec le *Cenacolo* de Léonard de Vinci, doit être postérieur d'une dizaine d'années à l'achèvement de l'église. Il était sans doute destiné au réfectoire des religieuses.

A partir de cette date, l'œuvre de Pietro Lombardo comme sculpteur se confond avec celle de son école. En 1499, il fut appelé à remplacer Antonio Rizzo dans la direction des travaux du palais ducal; il avait, quel-



Fig. 145. — La Cène. Bas-relief de la sacristie de l'église Santa Maria de' Miracoli, à Venise.

ques années auparavant, exécuté pour l'Office du blé, la Madone que l'on voit aujourd'hui dans les collections du palais et la *Madone adorée par le doge Loredan* sortit sans doute aussi de son atelier. Elle marque par rapport à la première une évolution significative, et, par son esprit comme par sa facture, appartient tout entière au XVIe siècle. — Venturi revendique pour Pietro les charmantes Victoires des écoinçons de l'escalier des Géants, qu'il paraît plus légitime de laisser à Rizzo.

Des deux fils de Pietro, Antonio n'a laissé qu'une seule œuvre signée (1505) : le bas-relief du *miracle de l'enfant* dans la chapelle du *Santo* à Padoue. Comparés aux bas-reliefs grouillants de foule et débordant de vie de Donatello, la nouvelle série que le XVIe consacra à la gloire du *Santo* populaire paraît singulièrement froide. Celui d'Antonio ramène à l'imitation bien réglée mais un peu sèche d'une stèle antique le drame

que la Seigneurie de Venise avait fait élever à Vérone sur la Piazza delle Erbe, et dont il ne reste que le socle avec la signature du sculpteur.

populaire que Donatello avait évoqué dans sa turbulence et sa gesticulation. Tullio, qui n'acheva qu'en 1525 la série qui lui avait été confiée, semble avoir voulu introduire plus d'animation dans le *miracle de la guérison de la jambe du jeune homme qui avait frappé sa mère* et *l'ouverture du cœur de l'avare*; mais il reste compassé et inexpressif; les bouches s'ouvrent dans des visages immobiles; les mains se joignent sans effusion; toute la pantomime assez habilement réglée, reste inefficace; la *magna tranquillitas* n'est ici qu'indifférence.

La suite de la décoration de la chapelle du Santo, qui fut un peu, au XVIe siècle, pour la sculpture vénitienne, ce que la Santa Casa de Loreto fut pour l'école florentine, ne s'acheva qu'en 1575. En 1512, Ant. Minello de Padoue, qui avait travaillé à Venise, sculpta le bas-relief de l'entrée de saint Antoine dans l'ordre des Franciscains; — et il commença en 1520 la *Résurrection de l'enfant*, que A. Léopardi termina en 1534.



Phot. Naya

FIG. 144. — Monument du doge Andrea Vendramin. Église San Zanipolo, à Venise.

Un élève de Cristoforo Solari, Giov. Dentone, en 1524, et Paolo Stella de Milan, en 1550, eurent à exécuter deux autres bas-reliefs. Aucun de ces morceaux ne vaut l'architecture de la chapelle qui les contient; l'ornementation commencée par Minello et achevée par Jac. Sansovino et Falconetto en est d'un bon style et la voûte, avec ses revêtements de stuc blanc légèrement dorés, d'une harmonieuse ordonnance.

Des fils de Pietro Lombardo, Tullio semble avoir été le plus fécond, mais à mesure qu'il se détache davantage de la direction paternelle, l'intérêt et la saveur de ses œuvres vont en décroissant; son classicisme ne se vivifie d'aucune conception originale. Le tombeau de Giovanni Mocenigo, qui dut être exécuté quelques années après la mort du doge (1485), est sans doute postérieur à celui d'Andrea Vendramin où Tullio et

Antonio avaient collaboré, *peut-être* avec Léopardi : il représente dans l'évolution vers le classicisme du XVIe siècle comme le type intermédiaire entre le tombeau de Pietro Mocenigo et celui de Francesco Venier par Sansovino à San Salvatore. Les Vertus du monument Vendramin, si elles sont de Tullio, pourraient passer pour son chef-d'œuvre. Nulle part il n'aurait mis plus de grâce juvénile et de charmante dignité. Mais sa participation personnelle est ici difficile à nettement déterminer et l'honneur de ces délicieuses figures revient sans doute à Antonio plus encore qu'à son frère. A l'autel de San Lio, comme dans les morceaux de la chapelle Giustiniani qui peuvent être attribués à Tullio, à la Scuola di San Marco comme dans le bas-relief du tombeau de l'humaniste Marco Antonio Coccio dit le Sabellico († 1506), aujourd'hui au Museo Civico, même à l'autel de San Barnabé à San Giovanni Crisostomo, qu'il signa *Tullii Lombardi opus* et qui est peut-être encore des dernières années du XVe siècle, il ne s'élève jamais à l'expression vivante ni à la vraie beauté plastique, — il n'observe que superficiellement la nature et ne sait guère prendre à l'imitation de l'antique qu'un formalisme qui semble hésiter entre la sécheresse et la mollesse.

Alessandro Leopardi, qui mourut après 1521, était de quelques années à peine plus jeune que Pietro Lombardo et fut choisi, comme nous l'avons vu, pour terminer l'œuvre laissée inachevée par Verrocchio Il avait gardé de cette collaboration une grande fierté, et dans l'inscription qu'il gravait sur le tombeau de sa mère dans l'ancien cloître de Santa Maria dell' Orto, il rappelait, en 1510, que le piédestal de l'illustre monument était son œuvre personnelle.

On sait peu de choses de ses travaux antérieurs, en dehors de ses services à la Zecca de Venise. Faut-il lui attribuer, comme on l'a fait sur de prétendues analogies entre l'architecture du socle du Colleone et celle du tombeau d'Andrea Vendramin, une part importante dans l'exécution de ce mausolée? Les arguments allégués sont en réalité assez fragiles; aucun texte ne permet de les étayer et c'est hypothétiquement que l'on a fait honneur à Leopardi du plus beau des monuments qui ait été élevé à l'orgueil des princes de la sérénissime. Tout se compose ici plus organiquement que dans aucune œuvre similaire antérieure; l'architecture et la sculpture s'associent dans un rythme plus large, plus logique et plus libre; les deux colonnes élancées qui supportent l'arc de triomphe sous lequel le doge est couché, en accentuent la noblesse et la grandeur; le chœur des Vertus juvéniles semble chanter avec allégresse autour du sarcophage; des guerriers veillent au chevet; des monstres marins au soubassement évoquent l'idée de l'empire maritime de la République et ce sont des sirènes qui portent, au couronnement, le médaillon où l'Enfant Jésus bénit, au-dessus de l'entablement monumental sous lequel

s'abritent le bas-relief du doge en prière devant la Madone et les deux figures de l'Annonciation. Il est déplorable que les deux pages porteurs d'écus à droite et à gauche du stylobate aient fait place aux insignifiantes Muses qu'on y voit aujourd'hui.

Leopardi excella surtout dans les travaux du bronze. C'est à lui que l'on s'adressa pour l'exécution des socles des mâts d'étendards de la place Saint-Marc, inaugurés le 15 août 1506, chefs-d'œuvre de fonte et d'ornementation. La Justice, l'Abondance et Pallas, les Néréides et les Tritons, les lions ailés de saint Marc, les attributs des arts, les médaillons du doge Loredan y sont distribués de la façon la plus ingénieuse et ciselés avec une liberté, une fantaisie et un goût également admirables.

En 1504, Leopardi avait été chargé avec Antonio Lombardo des travaux de la chapelle Zeno à Saint-Marc. L'évêque qui la commanda y repose dans un tombeau de bronze où les Vertus, déjà beaucoup plus compassées que celles du sarcophage Vendramin, se dressent parmi des arabesques au-dessous de la belle effigie du gisant. Leopardi, qui avait commencé le travail, ne l'acheva pas. Dès 1505, il se retirait, laissant à Antonio le soin de le mener à bien; mais celui-ci fut lui-même assisté d'un autre collaborateur, Z. Campana, qui signait en 1515 la Madone de bronze assise sur l'autel entre saint Jean-Baptiste et saint Pierre.

Un autre « bronzier », Andrea Briosco, dit Riccio (1470-1532), égalait, dépassait même les plus belles œuvres de Leopardi. Il avait été l'élève de Bellano. Celui-ci, après des voyages, séjours et travaux successifs à Rome où Paul II l'avait employé au palais de Saint-Marc, à Pérouse où il avait coulé une statue du pape pour une niche de la cathédrale (1467), était revenu à Padoue et avait continué, dans la mesure de ses moyens, son grand patron Donatello. Il avait été appelé à y exécuter plusieurs œuvres importantes, bas-reliefs de bronze pour le tombeau du Vénitien Rocabonella à San Francesco (1491), qui sont peut-être ses meilleurs ouvrages, et la série des compositions, qu'il obtint au concours, pour la décoration du chœur de la basilique du Santo : *Meurtre d'Abel*, *Sacrifice d'Abraham*, *Histoire de Joseph*, *Passage de la mer Rouge*, le *Veau d'or*, *Samson*, *David*, *Jonas*.... Il n'y conservait guère des enseignements de son maître, qu'une recherche du mouvement qui n'est trop souvent chez lui que vaine agitation et explique sans le justifier tout à fait le jugement que Pomponio Gaurico, dans son *de Sculptura*, résumait en deux mots assurément excessifs : *ineptus artifex*. Andrea Riccio ou Crispo (le Crépu) avait succédé à son maître dans la décoration du chœur de Saint-Antoine et avait reçu (1506-1507) quarante ducats pour les deux bas-reliefs de *David dansant devant l'arche* et l'*histoire de Judith*. Les fonds de paysage aux plans multipliés y sont traités dans la manière pittoresque de Ghiberti; le peuple qui entoure les acteurs principaux s'associe avec animation à la scène ou au

drame ; mais c'est déjà une foule romaine, la *gens togata*, qui fait escorte à l'arche. L'œuvre, où subsistent encore des souvenirs du *quattrocento*, est aussi très caractéristique du XVIe siècle commençant. Le magnifique chandelier pascal de San Antonio mit le comble à la réputation d'A. Riccio. Il lui fut commandé le 19 juin 1507, mis en place en 1516 la veille de l'Epiphanie et payé 600 ducats d'or. C'est un des plus beaux bronzes, le plus beau peut-être, de la Renaissance ; si touffus que soient les motifs multipliés sur des différentes faces, tout y est harmonieusement ordonné et fermement exécuté. Les thèmes païens s'y mêlent à l'iconographie chrétienne, Jupiter y foudroie des monstres marins au-dessous de l'Adoration des mages, et la Pâque y devient un rite païen où la victime du sacrifice et l'autel décoré de guirlandes sont entourés d'un chœur d'éphèbes et de vierges apportant leurs offrandes, escortés de musiciens. Pour la Mise au tombeau, Riccio, bien mieux que son maître Bellano, retrouve le pathétique de Donatello. La Tempérance, la Justice, le Courage, la Prudence, à l'étage supérieur, ont la noblesse de matrones antiques, et les masques à cornes de bélier, les satyres, les griffons, les centaures, les sirènes et les putti qui décorent les angles sont des merveilles de ciselure et de fonte. Au revers de sa propre médaille, Riccio représentait fièrement son chef-d'œuvre sur le seul rameau encore verdoyant d'un laurier brisé et flétri, et il le mentionnait dans l'exergue : *Andrea Crispus Patavinus æneum candelabrum F.*

Les bas-reliefs qu'il avait composés pour le tombeau de Girolamo della Torre à San Fermo de Vérone ont été portés à Paris à la fin du XVIIIe siècle et sont aujourd'hui au Louvre. On y voit représentés à la manière antique les travaux, la maladie, le sacrifice célébré pour obtenir la guérison et apaiser les dieux, la mort, les funérailles, la barque de Caron, les Champs-Elysées, enfin la Renommée. Ces petits bas-reliefs étaient disposés autour d'un sarcophage porté par des sphynx, au-dessus d'un haut soubassement cantonné de colonnes historiées, comme ceux du tombeau d'Antonio della Torre conservé à San Fermo ; Pégase et le Styx, Apollon et un dieu marin y voisinent avec la Mise au tombeau. Nous sommes ici dans le plus pur esprit de la Renaissance, au moment où les cardinaux humanistes égalaient, dans leurs périodes cicéroniennes, l'Ascension du Christ à celle de Bellérophon. Le Museo Civico de Brescia conserve un autre monument, celui de M. A. Martinengo, de disposition à peu près pareille.

Par les Padouans, tout imprégnés du grand souvenir de Donatello, Florence reprenait ainsi dans l'art du nord de l'Italie sa large part d'influence. Baccio da Montelupo, qui avait avec Minello travaillé, entre 1505 et 1506, au grand tombeau de Pesaro aux Frari, avait maintenu la tradition qui n'avait jamais été complètement prescrite. Ce fut encore un

Florentin qui, au moment du triomphe définitif de la Renaissance classique, fut, à Venise, le maître du chœur. Quand il vint s'y établir, Jacopo Tatti (1477-1570) — qui, de son maître Andrea Contucci di Monte San Savino ou Sansovino, avait pris, lui aussi, le nom de Sansovino, — était tout imprégné des principes nouveaux qui, sous l'influence des humanistes et de Michel-Ange lui-même, sous la sollicitation des œuvres antiques mises au jour dans les premières années du siècle (le *Torse*, l'*Apollon* du Belvédère, le *Laocoon* et la *Vénus de Médicis*), dominaient dans tous les ateliers de sculpture. Son *Bacchus*, son *Saint Jean l'Évangéliste* (1515), pour lequel il s'était trouvé en compétition avec Raffaëlo da Montelupo, sont d'un bon Florentin, plus enclin à la grâce qu'à la manière forte, tout plein — dans la première œuvre — de ferveur antique, conservant encore — dans les draperies de la seconde — quelques réminiscences donatellesques. Léon X, qui avait fort goûté les décorations improvisées par le jeune sculpteur et son grand ami Andrea del Sarto, à l'occasion de son entrée solennelle à Florence, l'appela à Rome. Il y resta, à quelques voyages près soit à Florence soit à Venise, jusqu'à la date tragique du sac de la ville, construisant l'église des Florentins, restaurant des statues antiques, coulant des copies du *Laocoon*, sculptant la colossale madone de San Agostino, pareille à quelque Junon couverte de bijoux par la dévotion populaire. On l'avait désigné au doge Andrea Gritti comme le seul homme capable de sauver de la ruine les coupoles branlantes de Saint-Marc. Après 1527, il revint définitivement à Venise où ses amis, Titien et l'Aretin, l'appelaient. On a vu quel rôle il y joua comme architecte, *protomaestro*, largement appointé et logé; comme sculpteur, il orna la *Logetta*, édifiée sur ses dessins au pied du campanile, des statues en bronze d'*Apollon*, de *Minerve*, de *Mercure* et de la *Paix*, très supérieures aux bas-reliefs de marbre — œuvres d'un élève — qui décoraient, au-dessous de l'attique, le mur du petit édicule. A l'intérieur il avait modelé, en terre cuite dorée, une madone joliment maniérée qui tenait l'Enfant assis sur le bras droit et caressait de sa main gauche



FIG. 145. — Bacchus, par Jacopo Sansovino.
(Musée du Bargello, à Florence).

le petit saint Jean accroupi à ses pieds. La Madone de l'arsenal et celle de la Chiesetta restent sensiblement inférieures.

Comme protomaestro du palais et de Saint-Marc, il eut à fondre les portes de bronze de la sacristie où se prolonge, dans les bas-reliefs de la *Mise au tombeau* et de la *Résurrection*, et aussi dans les figurines et les bustes des encadrements, un souvenir de la seconde porte de Ghiberti ; — à l'entrée du chœur, en six bas-reliefs vigoureux mais confus, il modela les *Miracles de saint Marc*; sur la balustrade, les statuettes michelangesques des *Évangélistes*. C'est moins à Michel-Ange qu'à Bandinelli que feraient penser les deux statues colossales, les deux « géants » de la Scala (1560) (voir. fig. 89, p. 52).



Phot. Naya.

Fig. 146. — Monument de Francesco Venier, par Jacopo Sansovino. Église San Salvatore, à Venise.

Comme architecte-sculpteur, Jacopo Sansovino eut à édifier à Venise deux tombeaux : celui de l'évêque de Chypre, Podocatoro, ne comporte que la statue du prélat ; celui, plus monumental, du doge Francesco Venier, est un morceau sévère et froid d'architecture classique, à colonnade et à frontons. On y retrouve encore, dans des panneaux rectangulaires qui divisent la paroi derrière le gisant, le souvenir des monuments de Santa-Croce, et le thème général reste celui de l'arc de triomphe funéraire ; mais le style — avec ses rappels de frontons triangulaires, la mouluration de ses entablements et la superposition des ordres — est tout pénétré des principes d'un classicisme impérieux. Une statue de l'*Espérance* et une de la *Charité* sont placées dans des niches à droite et à gauche du sarcophage où le doge est couché. Au tympan, un beau bas-relief de la Madone assise avec son fils mort sur les genoux, adorée par le doge et son patron saint François.

Vasari raconte que Jacopo Sansovino, — à qui sa beauté, son élégance, ses cheveux blonds et sa belle carnation avaient valu dans sa jeunesse les faveurs de beaucoup de dames, — était encore, à l'âge de plus de quatre-vingt-dix ans, plein de verdeur galante, alerte et bien portant, voyant sans lunettes même les objets de petites dimensions, s'habillant avec recherche, aimant les femmes et se plaisant en leur compagnie. Il mourut à Venise en 1570, après y avoir vécu plus de 40 ans, et fut enterré à l'église San Gimignano, d'où ses restes furent plus tard transportés à la Salute. Un buste du plus célèbre de ses élèves, Alessandro Vittoria, y reproduit ses traits.

De tous ses élèves vénitiens (Danese Cattaneo, Tommaso Lombardo, Girolamo de Ferrare, Tiziano Aspetti, † 1607, etc...), le plus important dans l'histoire de la sculpture proprement vénitienne fut Alessandro Vittoria qui vécut jusque dans les premières années du XVIIe siècle. Avant celui-ci, il faut nommer Girolamo Campagna qui, jusque dans la deuxième moitié du XVIe siècle, conserva en ses meilleures œuvres un peu de la primitive grâce bellinesque. Ses principales œuvres sont les quatre Évangélistes agenouillés portant le globe du monde sur lequel se tient le Sauveur, au maître autel de San Giorgio Maggiore; *Saint Marc et saint François aux pieds de la croix*, à l'église du Redentore; *Saint Pierre et saint Thomas*, à San Tommaso; la Madone de San Salvatore; l'Atlas de la Zecca; le doge Loredan sur son tombeau, dans le chœur de San Giovanni et Paolo, et le doge Cicogna († 1595), aux Frari.

Le meilleur ouvrage d'Alessandro Vittoria est peut-être son propre tombeau, à San Zaccaria, et la statue du prophète debout au-dessus du portail. Comme Campagna, à San Lorenzo, il sculpta à San Salvatore un *Saint Sébastien*, conforme au goût du temps; à San Giuliano, au palais des doges (salle de l'Anticollegio), à la Bibliothèque, à l'autel de la chapelle du Suaire de San Giovanni et Paolo, à San Francesco della Vigna, à l'Abbazzia, au Santo de Padoue, son maniérisme va croissant à mesure qu'on approche de la fin du siècle. Ses bustes, qui ressemblent aux portraits de Tintoret, restent incontestablement la partie la plus saine de son œuvre, celle où se continuent les qualités les meilleures de la sculpture vénitienne.

On peut dire qu'il est, en attendant la venue de Canova, le dernier grand nom de cette école de sculpture[1].

1. Nous avons indiqué, chemin faisant, combien grand avait été, des bords des lacs de l'Italie septentrionale jusqu'aux rives de l'Adriatique, le foisonnement des maîtres sculpteurs. Les « Lombards » surtout, fidèles à la vieille tradition atavique qui, dès le haut Moyen Âge, avait fait d'eux des tailleurs et ouvriers de pierre embauchés bien au delà de leurs frontières, avaient essaimé au cours du XVe siècle dans toutes les directions et se retrouvent au XVIe siècle en Angleterre, en France, en Espagne. Les Gagini, — dont nous avons signalé la présence et le rôle à Gênes, que nous avons rencontrés à la Chartreuse de Pavie, qui travaillèrent aussi en Sicile et prirent part aux travaux de l'arc triomphal d'Alphonse d'Aragon

LA SCULPTURE DANS L'ITALIE CENTRALE, A FLORENCE ET A ROME DE LA FIN DU XVe SIÈCLE A LA MORT DE MICHEL-ANGE

Nous venons de suivre dans les écoles du nord de l'Italie l'afflux progressif des idées et des formes qui constituèrent les principes et le programme de la Renaissance classique. C'est à Florence surtout que s'était élaboré ce programme, qui devait recevoir à Rome sa définitive et souveraine expression; ce sont des artistes florentins qui l'appliquèrent et le formulèrent; c'est par eux qu'à partir du xvie siècle il se répandit dans le monde, mais c'est de la ville des papes qu'il rayonna sur l'Univers.

Les écoles locales qui purent se constituer en d'autres villes italiennes ne furent que les reflets de ces deux grands foyers — et encore Rome fut-elle bien moins une école proprement dite qu'un prodigieux centre historique où se modelèrent, sous la sollicitation et la pression du milieu, les artistes formés ailleurs.

Sienne, qui avait d'abord paru devoir jouer un si grand rôle et qui avait donné à l'Italie un maître puissant et génial, avait eu sans doute, au xve siècle, son école locale, mais sans rayonnement, et ce n'est d'ailleurs pas dans les voies ouvertes par Jacopo della Quercia qu'elle se développa (Voir t. III, p. 539 et suiv.). Turino di Sano et ses fils Lorenzo et Giovanni (celui-ci surtout, l'auteur de l'admirable *Louve* du palais public, des bas-reliefs de la *Nativité*, de la *Prédication de saint Jean-Baptiste*, des statuettes de la *Justice*, la *Charité* et la *Prudence* pour les fonts baptismaux), Goro di Neroccio, qui modela pour les fonts la statuette du *Courage*, subirent l'influence de Donatello autant que celle de Quercia. Dans la série siennoise

à Naples, avec Isaia et Antonio de Pise, Pietro da Milano, Paolo Romano, Tomaso Malvito de Rome, à côté et peut-être sous la direction du Dalmate Francesco Laurana, — devaient, comme ce dernier, passer en France où nous les retrouverons avec « Maistre Pierre de Milan, tailleur et imageur du roi de Sicile. » — L'un d'eux, Pace Gagini, passa au xvie siècle de Gênes à Séville, où il exécutait en 1520 le tombeau de Catherine de Rivexa. Nous allons retrouver à Rome Andrea Bregno, Andrea de Milan et d'autres Italiens du Nord mêlés à l'histoire des tombeaux romains, et aussi un Dalmate, ce Giovanni Dalmata qui signa de son nom un bas-relief du tombeau de Paul II. Au Moyen Age déjà, la Dalmatie avait eu à Zara, à Trau, etc. (voir Tome II, pl. II, p. 57) des monuments, plus ou moins inspirés de l'art lombard et septentrional. C'est aussi sous la dépendance de l'école lombardo-vénitienne que ses artistes restèrent au xve siècle. Giorgio da Sebenico, fils de Matteo da Zara le Dalmate, revint de Venise où il avait travaillé auprès de Bartolomeo Bon, s'établit dans son pays natal et à Sebenico, à Spalato, à Ancone, à Zara, à Raguse, il produisit avec fécondité... mais il nous est impossible d'entrer ici dans l'étude détaillée de ses œuvres.

des *Annonciations* en bois peint et doré, on voit se prolonger jusqu'au cœur du quattrocento la vieille tradition siéno-pisane avec çà et là quelques inflexions plus modernes; — la Vierge (peut-être une simple figure de femme) assise du Bargello, contemporaine encore de Jacopo, est animée de son esprit. Antonio Federighi († après 1490), — dont l'activité laborieuse s'exerça non seulement dans sa ville natale où il exécuta les plus importants bas-reliefs et statues de la loggia San Paolo, mais à Orvieto où il fut maître de l'œuvre du Dôme, puis au service du duc de Calabre et des Piccolomini, — ne peut être considéré comme un élève de Quercia ; il conserva du moins quelque chose de son style ample et puissant. Neroccio di Bartolommeo (1457-1500) se rattache directement à Federighi ; son tombeau de Tommaso Piccolomini († 1483), à la cathédrale, ses statues de sainte Catherine de Sienne, à l'oratoire de la Fontebranda, et de sainte Catherine d'Alexandrie, au Dôme (celle-ci plus près du XVIe siècle), sont plus libres d'allure que ses peintures, encore tout imprégnées des vieilles traditions; Giovanni di Stefano, l'architecte de la chapelle Saint-Jean à la cathédrale et l'auteur du joli groupe *Saint Antoine guérissant un estropié*, ne conserve plus — dans les fines et sveltes figures des anges en bronze qu'il modela pour le tabernacle de Vecchietta (1489) — aucune trace de l'influence de Jacopo. Quant à Urbano



Phot. Lombardi.

FIG. 147. — Le Christ ressuscité, par Lorenzo di Pietro, « il Vecchietta ». Hôpital de la Scala, à Sienne.

da Cortona, de qui les églises de Sienne conservent plusieurs œuvres, notamment à San Francesco le tombeau de Cristoforo Felici, couché, la tête redressée par un double oreiller, il avait été à Padoue un des collaborateurs de Donatello.

Le maître le plus original de l'école siennoise au xv[e] siècle est le peintre-sculpteur Lorenzo di Pietro, il Vecchietta (1412-1480). Son « originalité », comme sculpteur tout au moins, fut, si l'on peut dire, singulièrement aidée par Donatello; le séjour du grand Florentin à Sienne, en 1457, fut le grand événement de la vie de Vecchietta. C'est de lui qu'il reçut l'étincelle, la révélation décisive; c'est de lui que procède sa sculpture, pathétique et nerveuse. (C'est, croit-on, à son goût pour les visages marqués par l'âge et la tristesse, qu'il dut son surnom de Vecchietta; lui-même a signé Lorenzo di Pietro « *alias* Vecchietta ».) Il n'est d'abord que peintre; de 1467 à 1470, on le voit architecte-ingénieur à Sartaneo, Orbetello et Monte Argutoli. Ses premières statues paraissent être le *Saint Pierre* et le *Saint Paul* de la loggia San Paolo où il travailla à côté de Federighi, plus jeune que lui. Ce sont des œuvres sans grande signification. En 1461, il exécute à Pienza une grande *Assomption* peuplée de figures, avec les papes Calixte et Pie II; en 1467, il entreprend le tabernacle de bronze du Dôme, qu'il terminait en 1472 et qui compte parmi ses œuvres magistrales. C'est comme « bronzier » qu'il excelle surtout. Les figurines qui décorent le pied et les niches du tabernacle, les anges et le Christ qui le surmontent, sont des chefs-d'œuvre tels que l'orfèvrerie italienne n'en a pas de plus beaux. Son *Christ ressuscité* de la Scala, dont celui du tabernacle n'est en somme qu'une réduction, la statue tombale de Mariano Soccino (autrefois à la Scala, aujourd'hui au Bargello de Florence), montrent, en même temps que tout ce qu'il dut à Donatello, ce qu'il put ajouter de son propre fonds à l'expression du Christ « revenant », douloureux, pathétique et débonnaire. En 1472, il signait *Opus Laurentii Petri pictoris alias Vecchietta de Senis*, un bas-relief de la Résurrection (Collection Rod. Kann). Il fit aussi de la sculpture en bois. Le *Saint Antoine abbé* du Dôme de Narni et le *Saint Jean-Baptiste* de Fogliano près de Sienne, sont de sa manière et on peut lui attribuer aussi le *Saint Christophe* du Louvre (que Paul Schubring revendique pour Cozarelli).

Francesco di Giorgio (1439-1502), son élève, qui fut aussi peintre, modela les jolis anges porte-flambeaux du maître autel du Dôme et un certain nombre de *Pietà* en terre cuite peinte, animées, dramatiques, groupées devant des fonds de paysage, dont l'impression est saisissante. Les plus belles sont à l'Osservanza de Sienne. C'est, avec plus de noblesse dans le sentiment de la forme, la même inspiration populaire et pathétique que dans les *Mortorie* de Guido Mazzoni. Il passe aussi pour être l'auteur des madones en marbre à mi-corps, graves et douloureuses, auxquelles

on peut rattacher quelques-unes au moins de celles qui ont été groupées sous l'étiquette provisoire du *maître des Piccolomini* et dont le Louvre possède un exemplaire originaire de Pienza. C'est à Francesco di Giorgio que Paul Schubring attribue le bas-relief en stuc de la *Discorde* (South Kensington) et ceux en bronze de Santa Maria du Carmel à Venise (*Déposition de croix*) et du Musée de l'Université de Pérouse (*Flagellation du Christ*), successivement attribués à Donatello, à Verrocchio et à Léonard de Vinci, sans qu'aucun argument décisif ait jamais été produit à l'appui de ces opinions contradictoires.



Phot. Moscioni.

Fig. 148. — Tombeau du pape Eugène IV par Isaïe de Pise. Sacristie de S. Salvatore in Lauro. Rome.

L'élève de Giorgio, Giacomo di Bartolommeo di Marco Cozzarelli (1453-1515), ne doit pas être confondu, comme on l'a fait longtemps, avec le peintre Guidaccio Cozarelli. Un document de 1485, produit par Milanesi, prouve qu'il fut, avec son maître, appelé à Urbino, où il semble avoir fait un assez long séjour. Il intervint, comme architecte et comme sculpteur, à l'Osservanza, où les médaillons de terre cuite qui décorent la voûte, d'abord attribués aux Robbia, méritent d'être rangés parmi les meilleurs morceaux de la sculpture siennoise. Ses bas-reliefs de terre cuite à la Capella del Diavolo, moins pathétiques que ceux de Giorgio à l'Osservanza, s'y rattachent pourtant. La *Sainte Lucie* (terre cuite peinte) de l'église du même nom, avec ses formes plus arrondies et son expression plus doucereuse, est dans l'esprit du XVIe siècle. C'est dans les premières années de ce siècle qu'il exécuta le beau porte-étendard du palais Petrucci, le plus populaire peut-être de ses ouvrages; en 1512-1513, le tombeau de Giov. Balt. Tond, recteur de l'hôpital de la Scala, qu'il représenta en bas-relief, couché, mais le corps et la tête relevés par un triple coussin, comme le Crist. Felici d'Urbano da Cortona.

Lorenzo di Mariano Marrina (1476-1534), élève de Giov. di Stefano, décora, dans un style très orné, où les trophées et les médaillons se combinent avec les griffons, les rinceaux et les guirlandes de marbre, l'autel de la Fontejusta et la porte de la *libreria* au Dôme de Sienne. Ses bustes de sainte Catherine et ses *Annonciations* en bois peint, d'une grâce un peu maniérée, sont les dernières sculptures siennoises. L'œuvre du Dôme étant alors achevée, on peut dire que le chantier siennois était définitivement fermé.

Phot. Moscioni.

Fig. 149. — Andrea Bregno. Fragment du tombeau du cardinal Libretti. S. M. Aracœli, à Rome.

C'est à Florence qu'il nous faut revenir pour y retrouver les maîtres, efficaces instigateurs de la Renaissance, que nous aurons à suivre à Rome. Mino da Poppi, devenu illustre sous le nom de Fiesole par la grâce de Vasari, était en réalité de Poppi, dans le Casentino. (Il fut immatriculé en 1464, dans la corporation des *Maestri di pietra e di legname*, comme *Minus Johannis Mini de Pupio, habitor in populo Sancte Marie in campo, intagliator*). S'il ne fut pas, en dépit des jolies anecdotes de Vasari, à proprement parler, l'élève de Desiderio, il subit du moins son influence. Sa vie fut partagée entre Florence et Rome, et c'est surtout sur son rôle et ses travaux dans la Ville Éternelle que nous insisterons ici. Il y était en 1463 et y resta jusqu'à la mort de Pie II. C'est seulement après ce premier séjour à Rome, où il avait été appelé par Pie II pour sculpter devant Saint-Pierre la chaire de la bénédiction pontificale, qu'il exécuta ses principales œuvres florentines : le tombeau de l'évêque Salutati, à San Miniato (voir p. 137, fig. 104), vers 1465-1466, et le tabernacle qui l'avoisine dans la même chapelle; — le monument de Bernardo Giugni (1468) et celui du comte Ugo (1469), à la Badia; ce dernier, interrompu, semble-t-il, à peine commencé, repris en 1471, en vertu de nouveaux contrats, ne fut terminé qu'en 1481. Dans la

même église de la Badia, on voit aujourd'hui l'autel que Diotisalvi Neroni lui avait d'abord commandé pour San Lorenzo et qu'il exécuta vers 1469. Cette chronologie n'est d'ailleurs que vraisemblable et ne saurait être rigoureusement fixée.

Ces œuvres florentines ont le charme séduisant mais superficiel et décevant qui trop souvent est celui de Mino. De singulières négligences y déparent les plus aimables qualités; une tendresse subtile s'y perd dans la banalité de sourires conventionnels, et l'exécution à fleur de marbre, le désir de plaire et l'art de plaire à bon compte y compromettent, au moment où elles allaient être efficaces, les inspirations d'une sensibilité agile mais intermittente. Le tombeau de l'évêque Salutati de Fiesole est d'un parti assez original et le buste qui le surmonte, physionomique et vivant. Il suffirait à justifier l'attribution traditionnelle mais récemment contestée des bustes de Rinaldo della Luna (1461) et de Diotisalvi Neroni (1464). Quelques doutes plus fondés subsistent sur l'auteur du Nicolas Strozzi du Musée de Berlin. Si l'on acceptait pour authentique l'inscription *in urbe opus Nini* et la date, il faudrait admettre que Mino alla à Rome dès 1454 et qu'il fut, comme portraitiste, d'une étonnante précocité. L'autel qui fait face au tombeau de l'évêque Salutati fut commandé par le prélat lui-même; avec ses trois figures en bas-relief de la Vierge, de saint Léonard et de saint Rémy et, au premier plan, en ronde-bosse, un mendiant demandant l'aumône à saint Rémy, l'Enfant Jésus qui tourne le dos à sa mère et le petit saint Jean, il frappe d'abord par l'animation apparente de sa composition et ne laisse en dernière analyse qu'une impression assez monotone.



Phot. Moscioni.

Fig. 150. — Mino da Fiesole : Détail du Jugement dernier (le pape Paul II en prière). Grottes Vaticanes, Rome.

Parmi les œuvres importantes que Mino eut à exécuter entre 1466 et 1475, les tabernacles de la chapelle Médicis à Santa Croce, de l'église Saint-Pierre à Pérouse et du Baptistère de Volterra, avec leurs angelots en adoration devant l'hostie, leur décor gracieux et fleuri, sont comme une suite de variantes ingénieuses sur le thème cher à l'art florentin et qu'il devait, à la fin de sa vie, reprendre une dernière fois, en s'inspirant

encore de Desiderio, pour le tabernacle de l'église Sant' Ambrogio de Florence. De toutes ses œuvres florentines les tombeaux de Fiesole et de la Badia restent les plus importantes ; il y avait partiellement renouvelé le thème créé par ses devanciers. A Rome, il fut appelé à jouer un rôle plus significatif, à l'heure où s'y élaboraient, sous l'action de la cour pontificale et par le fait d'artistes venus du dehors, les grandes formes de l'art classique.

Il était entré en contact, dès 1463, avec Isaïe de Pise, Paolo Romano et plusieurs autres sculpteurs, pour l'exécution de la chaire de la Bénédiction. Isaïe de Pise était venu de Padoue, où l'on conserve dans la sacristie des Eremitani un retable d'autel, œuvre de sa jeunesse ; il avait travaillé à Viterbe, à Naples pour l'arc triomphal d'Alphonse d'Aragon, et il avait pris place à Rome dans l'équipe groupée autour de Filarète. C'est lui qui avait exécuté, après la fuite de Filarète, le monument du cardinal Chiaves de Portugal, dont la basilique Saint-Jean-de-Latran conserve des fragments ; le *Courage* et la *Justice* y sont figurés sous les espèces de jeunes guerriers vêtus et casqués comme des centurions antiques. Il en était venu à diriger tout un atelier, une sorte d'entreprise de sculptures funéraires. Parmi les tombeaux qui en sortirent, celui d'Eugène IV (fig. 148), érigé d'abord dans la basilique vaticane, délogé comme tant d'autres par Bramante et reconstitué aujourd'hui à San Salvatore in Lauro, mérite surtout une mention. On y peut voir comme le type moyen de ces innombrables tombeaux romains, faits de souvenirs florentins plus ou moins alourdis. Autour du gisant couché sur le sarcophage, — sur la muraille contre laquelle il s'appuie et dans les niches des pilastres qui l'encadrent, — la Vierge, les saints patrons ou les Vertus sont sculptés en bas-reliefs,



Phot. Moscioni.

Fig. 151. — Giovanni Dalmata : L'Espérance, détail du tombeau de Paul II. Grottes Vaticanes, Rome.

C'est par centaines qu'on pourrait énumérer des monuments de cet ordre, d'exécution moyenne, fabriqués à la demande par des ouvriers entraînés, sans avoir à relever des uns aux autres que des variantes de détails. Les tombeaux du cardinal Fortiguerra à Sainte-Marie du Transtévère, du cardinal Cristoforo della Rovere à Sainte-Marie-du-Peuple et du cardinal Pietro Riario dans l'église des Saints-Apôtres par Mino da Fiesole se rattachent directement à cette série. Quand le Lombard Andrea Bregno di Milano viendra se joindre à l'équipe des marbriers romains et fonder à son tour un atelier non moins fécond, il continuera les mêmes modèles, en les *étoffant* d'une décoration plus dense, que ses successeurs chargeront encore davantage. Au tombeau du cardinal di Libretto à Sainte-Marie d'Ara Cœli (fig. 149), les apôtres occupent des niches au-dessus du gisant, et la série des tombeaux espagnols de Santa Maria di Monserrato, celui de Pie II (recopié en 1504 pour Pie III) reconstitué à Saint-André della Valle permettraient de suivre le développement de ce thème.



Phot. Alinari.

Fig. 152. — Giovani Dalmata. — Détail de la statue tombale de Paul II. Grottes Vaticanes, Rome.

Quand le pape Pie II eut reçu solennellement la tête de saint André apportée de Morée à Rome, il commanda la statue colossale de l'Apôtre à Paolo di Mariano, plus connu sous le nom de Paolo Romano, qui venait de rentrer dans sa ville natale après avoir collaboré au Castel Nuovo de Naples. Cette statue fut érigée près du Ponte Molle, à l'endroit même où le pape avait reçu la précieuse relique. Isaïe de Pise obtenait en même temps la commande du tabernacle où cette relique devait être déposée. Les *grottes vaticanes* conservent des fragments de ce tabernacle, notamment un bas-relief en forme de tympan avec deux anges aux ailes éployées portant la tête colossale de l'Apôtre, et le morceau n'est pas pour justifier les éloges hyperboliques que les humanistes pontificaux multiplièrent, en prose et en vers : *ad immortalitatem Isaie Pisani marmorum celatoris....* Les sculpteurs romains, il est vrai, n'étaient pas pour rendre leurs concitoyens difficiles. Paolo Romano, (qu'il ne faut pas confondre avec le *magister Paulus* qui, en 1409 et 1419, avait signé les tombeaux de Bart. Caraffa dans l'église du prieuré de Malte, de Pietro degli Stefaneschi à Sainte-Marie du Transtévère et qui, du même style où un lourd réalisme se mêle à des imitations de l'antique, avait exécuté dans la même église le tom-

beau du cardinal français Philippe d'Alençon), Paolo Romano avait aussi sculpté deux statues colossales de saint Pierre et de saint Paul conservées aujourd'hui dans la sacristie de Saint-Pierre, mais on lui préféra les étrangers, dont l'élégance plus séduisante et l'habileté plus grande décidèrent vite le succès. Au portail de Saint-Jacques-des-Espagnols, sur la place Navone, on lit sous les deux anges qui soutiennent des armoiries, d'un côté la signature *Opus Mini*, de l'autre *Opus Pauli*. L'ange du Romain paraît lourd et obtus à côté de celui du Florentin.

Une question se pose ici. Faut-il attribuer à Mino da Fiesole tous les morceaux sous lesquels se lit la signature *Opus Mini*? Vasari a introduit à côté du premier Mino un contemporain, Mino del Reame, à qui « quelques-uns » attribuaient le monument de Paul II, œuvre pourtant incontestable de Mino da Fiesole. C'est à ce Mino del Reame qu'il faudrait, d'après Venturi, attribuer l'ange de Saint-Jacques-des-Espagnols et la Madone de Sainte-Marie-Majeure (*Opus Mini*), au visage plus plein et plus rond, aux plis plus raides que celles de Mino da Fiesole, dont les types les plus charmants sont au Bargello et sur le tombeau du comte Ugo. La série de bas-reliefs encastrés dans le chœur et la sacristie de Sainte-Marie-Majeure, provenant d'un tabernacle monumental commandé par le cardinal d'Estouteville (*le pape Libère dessinant dans la neige miraculeuse le plan de la basilique*, la *Nativité*, l'*Adoration des mages*, l'*Assomption*) serait aussi de Mino del Reame. Et l'hypothèse est fondée sur des nuances de style qui permettent en effet de supposer, sous une influence commune, l'intervention d'une main différente.

C'est bien, en tout cas, à Mino da Fiesole que le cardinal Marco Barbo, neveu du pape Paul II, s'adressa, quand il voulut consacrer à son oncle un mausolée qui n'eût rien à envier aux plus magnifiques monuments des doges ses compatriotes et ajouter à la décoration de l'église Saint-Marc, qui s'élevait à Rome à côté du palais de Venise, un tabernacle de marbre. Il décida toutefois d'associer au Florentin un sculpteur originaire de Trau en Dalmatie, qu'il avait sans doute connu à Venise, Giovanni Duknowich di Trau, plus réputé sous le nom de Giovanni Dalmata. Il était né vers 1445, s'était formé à l'école des ateliers lombardo-vénitiens et s'établit, de bonne heure sans doute, à Rome. Il semble qu'il assouplit au contact et sous l'influence de Mino da Fiesole, sa manière d'abord plus sèche — mais qui conserva jusqu'à la fin la marque reconnaissable de ses origines lombardes[1] (fig. 155).

1. En 1476-77, Giov. Dalmata fit encore à Saint-Clément le tombeau du cardinal Roverella; en 1481, il quitta Rome pour prendre du service en Hongrie auprès de Mathias Corvin qui l'anoblit. Le Musée de Vienne conserve les bustes de Mathias et de Béatrice d'Aragon attribués au Dalmate. Après la mort de Mathias, il est difficile de dire si Giov. Dalmata revint à Rome ou retourna dans sa patrie. Venturi lui attribue un Saint Jean l'Évangéliste

Une gravure de Ciaconius (*Vitæ pontificum*, II, 1095) et la description de Grimaldi (*Codex Barberini*), permettent de se représenter ce qu'était, dans l'ancienne basilique de Saint-Pierre, le monument de Paul II, dont il ne reste aujourd'hui que les débris dans les grottes vaticanes. Un haut soubassement — comprenant à sa partie inférieure un double motif de *putti* porteurs de guirlandes et, au-dessus, la Foi, l'Espérance et la Charité, entre lesquelles s'intercalaient la Création d'Ève et la Tentation — supportait le sarcophage monumental, encadré de hautes colonnes et de pilastres avec les statues des quatre Évangélistes. Immédiatement au-dessus du gisant, coiffé de la magnifique tiare pour laquelle il avait dépensé en pierres précieuses des sommes fabuleuses (fig. 152), un grand bas-relief représentait la Résurrection, les gardes renversés, le tombeau comme éclatant sous la brusque ascension du Christ, les anges volants et en prière autour du ressuscité. Un entablement à large mouluration, avec une frise de chérubins, régnait au-dessus de toute cette partie du monument; et cet entablement supportait un tympan où Mino avait sculpté le Jugement dernier avec le Père éternel entouré de six apôtres et de huit anges au-dessus d'un Saint Michel très académique; du côté des élus, à la droite du Juge, Paul II était représenté, tiare en tête, agenouillé (fig. 150). Aucun tombeau n'avait encore été chargé d'un programme iconographique et d'une décoration plastique aussi vastes. Les deux fragments du socle inférieur, conservés aujourd'hui au Louvre et qui furent sculptés, l'un par Mino (fig. 154), l'autre par Giovanni Dalmata, mesurent juxtaposés plus de 5 mètres. Mino et Giovanni se partagèrent le travail : le premier semble avoir



Phot. Alinari.

Fig. 153. — Giovanni Dalmata. Décor de l'intérieur de la niche contenant le sarcophage de Paul II. Grottes Vaticanes, Rome.

et un Saint Thomas dans la chapelle Orsini au Dôme de Trau, le buste de Carlo Zen au Musée Correr de Venise, le tombeau Gianelli au Dôme d'Ancone (1509).

sculpté le Jugement dernier, la Foi, la Charité, la Création d'Eve, la Tentation; le second, la Résurrection, l'Espérance (fig. 151), et les jolies figurines d'anges (fig. 153) qui décorent le revêtement intérieur de la niche centrale, au-dessus du gisant.

Aucun monument n'eut, au point de vue de l'évolution architecturale des grands tombeaux romains aux abords du XVI[e] siècle, une plus grande signification, et sa double destruction est particulièrement regrettable (déposé d'abord par Bramante, remis en place, comme les tombeaux de Sixte IV et d'Innocent VIII dans le nouveau Saint-Pierre, il fut de nouveau détruit vers la fin du XVI[e] siècle, et ses fragments épars enfouis dans les grottes vaticanes). Il semble bien qu'Andrea Sansovino s'en inspira quand il eut à élever à Santa Maria del Popolo les tombeaux dont nous allons parler.

L'entrée en scène d'Andrea Contucci da Monte San Sovino, marque



Fig. 154. — Mino da Fiesole. — Fragment du soubassement du tombeau de Paul II. (Musée du Louvre).

l'avénement décisif du classicisme. Né en 1460, à Monte San Sovino, de parents très pauvres, dit Vasari, il aurait donné, dès son enfance, des preuves d'un génie si précoce qu'un Vespucci, podestat de la ville, l'aurait envoyé à ses frais à Florence pour y recevoir les leçons d'Antonio Pollajuolo. C'est à Monte San Sovino que se trouvent les premiers travaux d'Andrea, deux autels en terre cuite, émaillés par Giovanni della Robbia sans doute. A Florence même, il avait travaillé dans les jardins des Médicis sous le vieux Bertoldo, qui est comme le vivant trait d'union entre les élèves de Donatello et les contemporains de Michel-Ange. A l'autel de la chapelle Corbinelli de San Spirito, il semble avoir subi l'influence de Matteo Civitali, dont il devait retrouver à Gênes les modèles et l'enseignement. Sa réputation se répandit bientôt et il fut de ceux qui furent appelés à propager hors de l'Italie les principes de la Renaissance. Il construisit pour le roi Jean de Portugal « un bellissimo palazzo con quattro torri ed altri molti edifizii », et sculpta plusieurs statues, dit Vasari. En 1502, il était de retour à Florence; il exécutait le groupe du *Baptême du Christ* au-dessus de la « porte du Paradis » ; le Christ nu est déjà une académie tout à fait classique. Ce qu'annonçaient les

Saints Sébastiens de B. de Majano, de Rosellino, de Matteo Civitali, arrive ici à sa complète expression ; tous les angles sont adoucis, toutes les aspérités et « crudités » qui choquaient Vasari, ont disparu sous la caresse de l'outil ; la recherche de la forme pour elle-même, conforme aux modèles antiques, décidément entrés dans la pédagogie et dans le goût public, est désormais dominante. On peut en suivre l'influence progressive dans les œuvres de tous les sculpteurs florentins de cette génération : Andrea Ferrucci (1465-1526), auteur de l'autel de Fiesole, du *Saint André* du Dôme, du tombeau d'Antonio Strozzi, terminé par Maso Boscoli et Silvio Cosini, — Baccio da Montelupo (1469-1533) qui fit le *Saint Jean* d'Or San Michele ; Rusticci (1474-1554) dont l'œuvre principale est la *Prédication de saint Jean* au Baptistère, — Benedetto da Rovezzano enfin (1474-1556), qui devait exporter en Angleterre la grammaire ornementale de la Renaissance, enrichie ou compliquée par lui de toute une série de motifs empruntés à la qualité ou à la fonction des personnages dont il avait à exécuter les monuments ; (pour la châsse de saint Gualbert, dont les débris sont au Bargello, ce sont des bénitiers, candélabres, encensoirs, etc.). L'invention eut un grand succès ; Agostino Busti, quelques années plus tard, introduisait dans l'ornementation du tombeau de Gaston de Foix tout un arsenal minuscule. — Les principales œuvres de Benedetto da Rovezzano à Florence furent, avec la châsse de saint Gualbert, la cheminée du palais Borgherini, le tombeau du gonfalonier P. Soderini, l'autel de la Trinité, et le Saint Jean du Dôme. Il devint aveugle de bonne heure et ne produisit plus rien après son retour d'Angleterre.



Phot. Alinari.

Fig. 155. — La Vierge et l'Enfant, par Andrea Sansovino. Cathédrale de Gênes, chapelle Saint-Jean-Baptiste.

Les statues de Jean et de la Vierge qu'Andréa était appelé, deux ans après, à exécuter pour la chapelle du Précurseur à Gênes, ont le même caractère que le Christ de Florence ; le visage de Marie est presque celui d'une Junon. Mais c'est à Rome qu'il allait avoir, en même temps que Michel-Ange, à marquer par des œuvres illustres sa place et sa part dans l'évolution qui entraînait la sculpture vers l'idéal nouveau. Depuis que le jeune

cardinal Jean de Médicis, y avait fait en 1492, l'année de la mort de Laurent, une entrée solennelle, Rome était devenue pour les maîtres florentins le grand chantier des plus illustres commandes. A peine monté sur le trône, Jules II avait mandé les deux sculpteurs qui lui paraissaient le plus aptes à répondre à ses desseins : Michel-Ange et Sansovino. Santa Maria del Popolo était, depuis Sixte IV, l'église favorite des della Rovere. Bramante en remaniait le chœur; Pinturicchio décorait les voûtes; un Français, Guillaume de Marcillac, était venu d'Arezzo pour orner les fenêtres de magnifiques vitraux. Jules II chargea Sansovino d'ériger dans le chœur les tombeaux des cardinaux Girolamo Basso Rovere, évêque de Lorette, son neveu, et Ascanio Maria Sforza, frère de Ludovic le More, jadis son adversaire acharné. Le nouveau pape mit sans doute une ironique coquetterie à élever à son ancien ennemi un somptueux tombeau ; *oblitus contentionum, virtutum memor*, dit l'épitaphe! Les deux monuments ne diffèrent que par d'insensibles variantes. La composition en est identique et rappelle, dans son parti général, celle du tombeau de Paul II : une niche centrale, en forme d'arc de triomphe, portée sur un large soubassement et encadrée de pilastres contenant eux-mêmes deux niches latérales, abrite le sarcophage où la statue tombale est à demi couchée, dans l'attitude du repos. Un édicule, surmonté de statues juchées sur des socles enjolivés de rinceaux et de coquilles, couronne la niche centrale où veille encore, au-dessus du mort, la Madone du Quattrocento. Partout, sur les colonnes engagées dans les piliers, sur l'entablement comme au soubassement, des arabesques égaient l'architecture.



Phot. Anderson.

FIG. 156. — Tombeau du cardinal Ascanio Sforza, par Andrea Contucci Sansovino. Santa Maria del Popolo, à Rome.

Ascanio Maria Sforza dort accoudé sur un coussin, la tête appuyée sur la main droite; le cardinal Basso s'est fait de son bras replié un second oreiller; l'un et l'autre croisent les jambes, ce ne sont plus des gisants; ce ne sont pas encore des orants; le sculpteur a pris ici modèle de quelque bas-relief funéraire antique (peut-être bien de la figure accoudée sur le tombeau étrusque conservé au Vatican, où se lit l'inscription : *dîs manibus Ulpiæ Epigone*). Il est à noter que cette attitude, si illogique semble-t-elle, fit assez rapidement fortune; on la retrouve dans les statues du cardinal Micheli (1511) à San Marcello, d'Adrien VI à S. Maria dell' Anima (1529); le cardinal Armellini à Sainte-Marie du Transtévère (1524) tient à la main un



Phot. Alinari.

Fig. 157. — L'Annonciation. Bas-relief d'Andrea Sansovino. Santa Casa, Lorette.

livre fermé dont un de ses doigts marque la page; on dirait qu'il s'est endormi, pendant sa lecture, de son dernier sommeil! Andrea s'appliqua à varier les lignes et à animer le rythme général des statues associées au monument; ses Vertus, d'une grâce plus « classique », sont drapées ou demi-nues comme celle de Pollajuolo au tombeau de Sixte IV et on les retrouve, mais alourdies, sur la tombe du cardinal de Vincenti à l'Ara cœli. Mais surtout l'accord entre l'architecture et la sculpture, le maniement des masses architecturales ont pris ici une valeur expressive nouvelle; les préoccupations des artistes vont vers un idéal plastique que les maîtres du Quattrocento n'avaient pas connu à un égal degré.

A la fin de son séjour à Rome, en 1512, Sansovino composait pour l'église Saint-Augustin le groupe de Sainte Anne et de la Vierge avec l'Enfant Jésus, dans lequel il s'inspirait, mais sans l'égaler à beaucoup près, du carton de Léonard. Sainte Anne, vieille femme ridée et affectueuse, pose une main sur l'épaule de Marie et caresse de l'autre le pied de l'Enfant; Marie a l'impassibilité et la froideur d'une copie d'après l'antique.

De 1515 à 1529, date de sa mort, la principale, on pourrait dire l'unique occupation d'Andrea fut la décoration de la Casa Santa que Bramante avait construite dans la cathédrale de Lorette. Il en avait conçu l'ensemble, mais il n'en exécuta qu'une partie. L'*Annonciation*, avec son cortège d'anges empressés et agités autour de Marie comme autour des bergers dont l'Adoration joyeuse et naïve conserve encore quelque spontanéité, est tout entière de sa main; mais avec lui et après lui, d'autres sculpteurs collaborèrent à l'achèvement de la série des bas-reliefs, plus nombreux encore que ceux du Santo à Padoue, et qui constituent le grand travail collectif des ateliers florentins au XVI[e] siècle.

Nicolo Pericoli (1485-1550), plus connu sous le nom de Tribolo, que



Phot Alinari

FIG. 158. — La Mort de la Vierge. Bas-relief de Nicolo Tribolo. Santa Casa, Lorette.

nous avons déjà rencontré à Bologne où il travaillait à San Petronio (p. 174-175), exécuta, d'après les dessins d'Andrea, une partie de la décoration et subit par là l'influence du maître; mais il fut en réalité l'élève de Jacques Sansovino qui, lui aussi, dans sa période florentine si mal connue d'ailleurs et avant d'aller jouer à Venise le grand rôle que nous avons indiqué (v. p. 201 et suiv.), s'était formé sous Andrea, son aîné de dix-sept ans, et avait, en empruntant son nom, donné à sa gratitude une forme filiale. Tribolo finit, à Lorette, le *Mariage de la Vierge* qu'Andrea n'avait que commencé et exécuta les bas-reliefs de la *Mort de Marie* et de la *Translation à la Santa Casa*. Il eut surtout, après la mort de Clément VII, à travailler pour le duc Cosme, orna ses villas de Petraja et de Castello de belles fontaines et commença les jardins Boboli. Par là il est comme un trait d'union entre deux générations d'artistes et se rattache à celle qui ouvrit le XVII[e] siècle. Nous réserverons pour la suite de cette histoire l'étude des sculpteurs des ducs de Toscane. Bandinelli, Raffaele da Montelupo, Girolamo Lombardi travaillèrent aussi à l'achèvement de l'insigne chapelle.

Michel-Ange. — Tous ces noms, dont plusieurs brillèrent d'abord d'un vif éclat, ont pâli et semblent s'effacer dans le prodigieux rayonnement de celui de Michel-Ange Buonarroti (6 mars 1475-18 février 1564). Toutes les idées, toutes les aspirations de son temps, et aussi toutes les angoisses et toutes les catastrophes de sa patrie, ont traversé, agité, bouleversé cet esprit inquiet et cette âme orageuse ; son œuvre les reflète et les exprime toutes; il suffit de la suivre dans sa lente et tragique évolution pour les y retrouver. Il ne faut donc pas voir en Michel-Ange un génie fait de toutes pièces qui imposa d'un seul coup à toute une génération d'artistes l'idéal mystérieusement élaboré dans la solitude d'un inaccessible Sinaï. Il n'est pas moins grand pour avoir progressivement formé, au contact de la vie, la série extraordinaire de ses œuvres.

Il naquit le 6 mars 1475, à Caprese dans le Casentin, de Lodovico di Leonardo Buonarroti, podestat de la ville, et de Francesca di Neri. La famille revendiquait une antique et glorieuse origine, et Michel-Ange eut toujours l'orgueil et en toute occasion affirma l'authenticité de cette aristocratie. « Il est bien connu, écrira-t-il plus tard à son neveu, que nous sommes aussi nobles que qui que ce soit à Florence. » Il prétendait en effet descendre de la comtesse Mathilde, et montrait avec fierté une lettre du comte Alexandre de Canossa confirmant cette parenté; pour armes parlantes, il avait adopté un chien rongeant un os (*canis ossa*!).

En 1488, à l'âge de 13 ans, il était apprenti dans l'atelier de Ghirlandajo, où il faisait des copies d'après Schongauer, et bientôt après on le trouve dans la maison de Médicis, sous la tutelle du vieux Bertoldo, l'ancien élève de Donatello, devenu le conservateur et le restaurateur des collections d'antiques formées par Cosme et Laurent. Il vit dans ce milieu où Cristoforo Landini disait qu'avaient émigré l'Académie, la Grèce et le Portique; il y est, si l'on en croit Condivi, particulièrement choyé ; Laurent lui fait donner « una buona camera », toutes les commodités désirables, l'admet à sa table, le traite comme un fils « nè altrimenti trattandolo...che da figliuolo ».

Les premières empreintes qu'il reçut, à l'âge où l'esprit s'ouvre et s'offre à toutes les influences, lui vinrent donc des familiers de la cour des Médicis, des platoniciens qui avaient entouré de leurs hommages la vieillesse de Leo Battista Alberti, et d'un vieux sculpteur formé à l'école de Donatello. Tout ce qui avait fait la culture, le charme et la force du Quattrocento lui est ainsi en même temps révélé ; il est curieux de science, d'art et de littérature; dès 1492, il commence chez le prieur de San Spirito des études d'anatomie; pour apprendre à connaître et à admirer les antiques, il n'a qu'à se promener avec son maître dans les jardins de Laurent le Magnifique; ses plus anciens dessins prouvent qu'il avait pris aussi contact avec les maîtres des écoles septentrionales, en même temps

qu'avec l'antiquité. Avec les jeunes hommes de sa génération, il se met à l'école de Masaccio et va travailler dans la chapelle des Brancacci (v. Tome III, p. 597); c'est même là qu'il eut avec Torrigiano l'altercation dont Benvenuto Cellini prétendait tenir le récit de la bouche même de l'agresseur. « Nous allions souvent à l'église del Carmine pour y travailler dans la chapelle de Masaccio. Buonarroti, qui avait l'habitude de se moquer de tous ceux qui y dessinaient, me prit à partie un jour tout particulièrement ; exaspéré, je lui portais sur le nez, avec mon poing fermé, un coup d'une telle violence que je sentis l'os et le cartilage sous ma main comme de la pâte. Il portera ma marque pendant toute sa vie.... » Le voilà donc défiguré, *privo piangendo d'un bel volto umano*, comme il dira dans une de ses *rime*. Faut-il accepter l'insinuation de Torrigiano et croire que Michel-Ange l'avait provoqué? Ce que l'on sait de sa manière d'être avec Pérugin à Florence, Francia à Bologne, Léonard de Vinci, Raphaël, Bramante, Antonio de San Gallo à Rome, rend l'accusation vraisemblable; Torrigiano, d'autre part, spadassin au service de César Borgia, et Benvenuto Cellini, son répondant, sont sujets à caution.

C'est de ces années d'apprentissage que daterait le *masque de faune*, conservé au Bargello; mais rien ne prouve que ce morceau soit bien celui dont parle Condivi, et que Vasari, recueillant dans sa deuxième édition seulement le récit de Condivi, décrit comme *guasta nel naso*. Il est très vraisemblable que ce masque édenté, signalé pour la première fois en 1699 dans les inventaires des Médicis, fut fait après coup pour illustrer l'anecdote célèbre.

Aux influences déjà mentionnées, il faut, à cette date, en ajouter une autre, celle de la prédication de Savonarole. Un des frères de Michel-Ange, Léonardo, était entré en 1491 dans l'ordre des Dominicains; il ne manquait d'ailleurs pas à la cour des Médicis d'auditeurs fervents du grand prédicateur; Pic de la Mirandole avait pu conduire au pied de sa chaire le jeune artiste, dont l'âme religieuse, déjà toute pénétrée de la lecture de Dante, était comme prédestinée à cette parole ardemment et violemment biblique. De 1492 à 1494, Michel-Ange vint souvent l'écouter, mais il est remarquable tout de même que, pendant les quatre dernières années de l'apostolat du grand dominicain, aux jours de son procès où ses disciples lui firent un rempart de leur dévouement et de leur piété, à l'heure de son supplice, Michel-Ange était loin de Florence, à Bologne ou à Rome, et sa correspondance, à une allusion près, ne semble pas indiquer qu'il ait suivi avec une émotion particulière les péripéties du drame. Sans doute, dans une lettre de mars 1497, il recommandait à son frère de s'employer à faire venir à Rome le « prophète »; après quelques sermons, croyait-il, on l'adorerait dans la Ville! Mais, en réalité, ce n'est que beaucoup plus tard que l'influence de Savonarole se fit sentir dans ses œuvres, de plus

en plus chargées des menaces et des prophéties d'un inévitable châtiment; — au point où nous en sommes, ce qui y domine c'est l'influence des statues antiques.

On est très insuffisamment renseigné sur les circonstances dans lesquelles furent exécutées ses premières sculptures : le bas-relief du *Combat des centaures* (musée de la Casa Buonarroti), où il semble qu'il reprit, en les condensant et les recréant, quelques données de la *bataille* de Bertoldo; la *Madone de l'escalier* (Casa Buonarroti), dont Condivi ne parle pas et que Vasari mentionne seulement dans sa seconde édition, en disant que Michel-Ange la fit *per contraffare la maniera di Donatello* (et où le souvenir d'une intaille antique se mêle à celui du maître de Bertoldo). Cette Madone est un morceau entre tous significatif, comme transition entre les quattrocentistes auxquels elle se rattache encore et l'âge classique qu'elle annonce; l'expression grave, triste, rappelle celle de quelques madones donatellesques ou siennoises; mais le type du visage, le style de la draperie, la mise en scène si particulière avec ses jeux d'enfants herculéens et son décor idéalisé n'appartiennent plus à la tradition du passé et ouvrent l'avenir prochain.



FIG. 159. — Éros lanceur de flèches, par Michel-Ange.
(South Kensington Museum.)

Faut-il placer dans cette période (1492-1494) le crucifix de bois conservé à San Spirito et qui serait celui que Michel-Ange fit pour le prieur en reconnaissance de l'autorisation concédée par celui-ci de disséquer dans les sous-sols de l'hôpital? L'hypothèse est vraisemblable.

En 1494, au mois d'octobre, brusquement, obéissant, semble-t-il, à une de ces impulsions irrésistibles contre lesquelles sa volonté fut si souvent impuissante, Michel-Ange s'enfuit de Florence, à l'approche de Charles VIII, le fléau de Dieu prédit par Savonarole. Il s'arrête d'abord à Bologne, où vint le trouver coup sur coup la nouvelle de l'expulsion des Médicis et de la mort de ses grands amis Politien et Pic de la Mirandole;

il cherche un asile chez Giovanni Aldobrandi. C'est alors qu'il sculpte pour l'Arca di San Domenico, l'ange athlétique, aux cheveux courts, au front romain, à l'expression si froide à côté de celui de Niccolo, et le San Petronio, directement inspiré de celui de Jacopo della Quercia. — Au printemps de 1495, il était de retour à Florence et c'est de cette période et des années qui suivirent à Rome, que datent l'*Hercule* (acquis par François Ier en 1529 et perdu depuis le XVIIe siècle), l'*Amour endormi*, que le cardinal Riario achetait comme « antique », et sans doute aussi l'*Éros* du South Kensington, — puis le *Bacchus ivre* (du Bargello),... c'est-à-dire qu'au moment précis où se déroulait la tragédie savonarolienne, il était de plus en plus tourné vers les inspirations et l'adaptation des œuvres païennes. Il n'y a, vraiment, à cette heure, rien en lui du *piagnone*. Comme il l'écrira dans un de ses sonnets, ses « yeux avides de la beauté, comme son âme de son salut, n'ont d'autre vertu pour s'élever au ciel que de contempler les belles formes »; il n'était encore qu'un pur platonicien.

Au mois de juin 1496, il arrivait pour la première fois à Rome, muni d'une lettre de recommandation de Pierre de Médicis pour le cardinal Riario. La Rome où il faisait son entrée revivait depuis quelques années sous l'administration des papes humanistes. Pollajuolo y achevait les tombeaux de Sixte VIII et d'Innocent IV (v. fig. 101-105); on recherchait de toutes parts des fragments antiques pour le Musée Capitolin, commencé par Nicolas V; Paul II avait entassé dans le palais de Saint-Marc les œuvres des maîtres païens; Alexandre VI Borgia régnait et la plupart des cardinaux, à l'imitation des Pontifes, rivalisaient de goût et de zèle pour les *anticaglie*.

Ce que Michel-Ange put voir dès lors dépassait de beaucoup tout ce qu'il avait connu chez les Médicis. Ulysse Aldrovandi, dans son traité *Delle statue antiche che per tutta Roma si veggono* (1550), a recueilli quelques-unes des impressions du jeune Florentin devant les œuvres qu'il découvrait dans la Ville Éternelle. Le *Lion dévorant un cheval* (aujourd'hui au Musée du Capitole), la colonne Trajane lui inspiraient une grande admiration. L'*Apollon du Belvédère* surtout, que l'on avait récemment exhumé dans les jardins de Saint-Pierre-aux-Liens, était pour l'émouvoir profondément et il s'en souvint quand il sculpta la *Pietà* qu'un cardinal français venait de lui commander.

De toutes les œuvres de sa jeunesse, aucune n'est autant que celle-ci expressive de ses plus intimes aspirations; toutes ses qualités, tous ses désirs d'art et de beauté y sont comme en puissance; on y reconnaît tout ce qui, en ses années d'apprentissage, a contribué à sa formation; on y pressent ce qu'il rêve et tentera bientôt. La draperie, qui se froisse sur la poitrine de Marie et s'étale à ses pieds, conserve la trace des études qu'il a faites d'après les maîtres septentrionaux dans l'atelier de Ghirlandajo

et surtout du souvenir des madones de Jacopo della Quercia qu'il a vues à Bologne; mais dans cette Marie, restée jeune après le drame du Calvaire, presque pareille aux vierges de l'Adoration de l'Enfant, dont la dou-



Phot. Anderson.

Fig. 160. — Michel-Ange : Pietà. Saint-Pierre de Rome.
(La croix derrière le groupe et les anges sont des additions postérieures).

leur muette n'a pas recours pour s'exprimer aux gesticulations violentes des *mortorie* bolonaises; bien plus, dans le corps du Christ qui repose sur son giron, où la souffrance n'a laissé aucune déformation, et qui, souple, élégant, harmonieux et comme enveloppé d'un rayonnement de paix et de beauté, s'est « abandonné à la mort », ne reconnaît-on pas le fervent plato-

nicien qui, dans une lettre de 1496 à Lorenzo di Piero Francesco Medici, l'une des plus anciennes que l'on ait de sa main, rendait grâces du grand privilège qu'il avait eu de connaître Politien. En même temps, dans le sentiment de la forme, si mesuré soit-il encore, dans la composition du groupe, passe comme un souffle lyrique, l'instinct, le désir précurseur de la grandeur épique. C'est à l'automne de 1497 que le cardinal Jean de Villiers de Groslaye lui en avait fait la commande pour la chapelle de Sainte-Pétronille, fondée par Louis XI et dite des rois de France, dans la vieille basilique vaticane. Quand le nouveau Saint-Pierre de Bramante l'en délogea, on la transporta d'abord dans la chapelle de Notre-Dame de la Fièvre (où François I[er] sollicitait, le 8 février 1546, l'autorisation de la faire mouler, avec le Christ de la Minerva, « afin qu'il en puisse aorner l'une de ses chapelles comme de choses qu'on lui a asseuré estre des plus exquises et excellentes qui soient en son art »). Après d'autres déménagements, la *Pietà* trouvait enfin place au-dessus de l'autel de la chapelle latérale où on la voit (fort mal) encore aujourd'hui. Michel-Ange la signait, ce qui est tout à fait exceptionnel, *Michael Angelus Bonarrotus. Flor. faciebat*; il y travaillait encore en 1499 et l'avait certainement terminée quand, en 1501, il rentra à Florence.

La Vierge avec l'Enfant, que des bourgeois de Bruges, les Moucron, achetaient en 1506, est certainement antérieure à cette date et dut suivre de près la *Pietà*, qu'elle est loin d'égaler.

Les années qu'il passa à Florence, de 1501 à 1506, furent remplies par d'importants travaux. Léonard de Vinci, à qui il avait publiquement reproché, dans une de ces vives apostrophes qui rompaient brusquement son habituelle taciturnité, de n'avoir pas su fondre la statue équestre de Sforza, était occupé au carton de la Sainte Anne, et ils allaient se trouver en compétition pour le carton de la bataille de Cascina.... Mais nous n'avons à nous occuper ici que du sculpteur. On pourrait, sans lui rien enlever de sa signification, rayer de son œuvre les décevantes statues commandées par le cardinal F. Piccolomini pour l'autel commencé au Dôme de Sienne par Andrea Bregno. Quatre seulement, sur seize, furent exécutées et si Michel-Ange ne s'était pas engagé par contrat à les faire tout entières de sa main, on devrait les attribuer à un simple praticien.

Il restait à l'œuvre du Dôme un cyclopéen bloc de marbre entamé jadis par Agostino di Duccio, dont on voulait tirer parti. A peu près au moment où les fabriciens délibéraient à ce sujet, la commune de Florence avait à s'occuper, à la demande d'un maréchal de France, Pierre de Rohan, de faire exécuter une statue de bronze pareille au David de Donatello, que le maréchal, durant son séjour dans la ville des fleurs, avait admiré au centre du *cortile* du palais Médicis et dont il voulait s'inspirer pour l'arrangement de la cour de son château de Bury. —

Michel-Ange, à peine rentré dans sa patrie, fut du même coup chargé des deux commandes. Le *David* de bronze est perdu; il serait trop long d'en raconter ici l'histoire, reconstituée par F. de Reiset et A. de Montaiglon; on le voyait encore en place au commencement du XVIIe siècle, avant qu'il ne fût transporté au château de Villeroy, d'où il disparut sans qu'on ait pu retrouver sa trace.

Le gigantesque *David* de marbre, abrité aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, était essentiellement une figure de plein air, — un colosse juvénile et héroïque où Michel-Ange amalgama ce qu'il gardait encore de donatellesque avec les souvenirs de l'Apollon du Belvédère tant admiré à Rome.

Les deux *tondi* de marbre dans lesquels il tailla en bas-relief la Madone avec l'Enfant se rattachent également à la tradition quattrocentiste en même temps que, par le caractère de la figure de Marie et l'ampleur des formes, elles manifestent les aspirations plastiques du jeune sculpteur. Dans le premier (aujourd'hui au Bargello), pour Bartolommeo Pitti, la Vierge accroupie tient un livre ouvert sur lequel le petit Jésus, debout contre les genoux de sa mère, s'accoude; dans le second (Royal Academy), pour Taddeo Taddi, la Vierge, inachevée, est assise et reçoit dans ses bras le petit Jésus poursuivi par saint Jean. Toutes les œuvres qu'il a jusqu'alors exécutées ou qui vont suivre, le *Bacchus ivre* comme l'*Éros* du South Kensington, l'*Amour endormi* comme le *Giovanino*, participent du même caractère. Ce que Donatello dans son *David* de bronze, Rossellino, Benedetto da Majano, Matteo Civitali dans leurs *Saint Sébastien* avaient annoncé, cherché et entrevu, il l'a, d'une volonté plus forte, formulé à son tour. Mais il n'y a pas eu, en somme, solution de continuité; le nouveau venu n'apparaît pas jusqu'ici comme un prodige; il se place, à son rang éminent, dans une évolution dont on a pu observer chez ses prédécesseurs la naissance et les premiers moments.

Il avait reçu de l'œuvre du Dôme une autre et plus importante commande; le 24 avril 1503, il avait signé un contrat par lequel il s'engageait à livrer en douze ans, douze figures d'apôtres, plus grandes que nature, *secundum artem, ingenium et artificium suum*; il devait toucher deux florins d'or par mois, — tous les marbres devaient être amenés et payés aux frais de l'œuvre, lui, Michel-Ange, n'ayant à fournir que sa *faticha et industria*. Déjà la plus grande partie du marbre nécessaire au travail avait été transporté; il s'était mis à l'œuvre *che sarà opere egregio*.... Il ne devait que l'ébaucher et il n'en reste que l'esquisse puissante du *Saint Mathieu*, frère aîné des *Captifs*, à peine dégagé du bloc où il semble se débattre et douloureusement aspirer à la vie.

Au début de 1505, un an après qu'il avait livré le *David*, il fut appelé à Rome, et c'est alors que commence le drame de sa vie.

Le tombeau de Jules II. — Julien de la Rovère avait ceint la tiare et pris le nom de Jules II; à l'instigation de son architecte, Giuliano de San Gallo, qui jouissait encore de toute sa faveur, il mande à Rome Michel-Ange que d'importants travaux retenaient à Florence, et lui commande le tombeau, qu'il voulait dès son avènement et en escomptant, semble-t-il, toute la gloire qu'il espérait pour son pontificat, édifier, en même temps que le nouveau Saint-Pierre et à la mesure de l'immense basilique.

Michel-Ange arrive à Rome dès le début de 1505, et il accepte la commande. Trente-huit ans après, à 67 ans, il devait écrire à un prélat urbinate : « *io mi trovo aver perdutta tutta la mia giovinezza legato a questa sepultura!* » Pendant plus de quarante ans en effet, il se débattit au milieu des embarras et des conflits nés de cette commande qu'il n'avait sollicitée ni choisie, qui pesa, toute sa vie, sur sa pensée et sur sa volonté, et qui n'aboutit enfin qu'à un médiocre compromis, sinon à un complet et humiliant avortement. Dès 1505 il présenta plusieurs projets; les descriptions de Vasari, de Condivi, les dessins du maître, quelques fragments de sa correspondance permettent de se représenter ce que devait être le monument qui n'exista jamais que dans l'imagination et les rêves du sculpteur et dans l'orgueil du terrible pontife. Un énorme soubassement, formant un long rectangle, supportait un entablement, sur lequel à l'abri d'une sorte de chapelle triomphale devait être posé le sarcophage. Quarante figures colossales, sans compter les bas-reliefs, auraient habité et animé les angles, les flancs et les pilastres de cette architecture : les victoires du pontife, les renommées, les arts, les Vertus après lui prisonniers de la mort, les représentations de la vie active et contemplative. On n'oubliait que Dieu. Les plans étaient adoptés dès avril 1505; Michel-Ange obtenait un crédit de mille ducats et partait pour Carrare où, durant huit mois pleins, à l'exception de quelques rapides voyages à Florence, il resta à surveiller l'extraction et l'expédition des blocs et à rêver, devant ces montagnes de marbre, de colosses taillés à même, surgissant dans le ciel. Il aurait dès lors ébauché deux statues. Montaiglon croyait que ce pouvaient être les *Captifs* du Louvre qui semblent ne dater que de 1513. L'arrivée à Rome de ces blocs énormes, déposés sur le quai du Tibre, fut un événement qui mît la ville en rumeur. Le pape vint les admirer, impatient que le maître se mît au travail; il fit construire un couloir et un pont levis pour arriver plus commodément jusqu'à l'atelier où Michel-Ange attaquait le marbre. Jamais il n'avait vu manier avec une égale furie le ciseau et la masse.

Sur ces entrefaites (6 janvier 1506), le pape fut informé que, dans une vigne près de Sainte-Marie-Majeure, on avait découvert « d'excellentes statues antiques ». Giuliano da San Gallo, sur l'ordre de Jules II, se

rendit immédiatement sur les lieux, accompagné de Michel-Ange.... A peine fut-il descendu de cheval et eut-il jeté un regard sur les figures exhumées, il s'écria : *C'est le Laocoon dont parle Pline!* Le retentissement de cette trouvaille fut énorme : « Tout Rome, écrivait un des correspondants d'Isabelle de Mantoue, cardinaux et peuple, court jour et nuit à la *Vigna* : on dirait un jubilé! » et l'épitaphe de l'heureux propriétaire de la vigne, conservée à l'Ara Cœli, lui promet encore l'immortalité *ob proprias virtutes et repertum Laocohontis divinum simulachrum*. Les humanistes célébrèrent en prose et en vers le marbre ressuscité que Jules II s'empressa d'acquérir. Le *Laocoon* devint le chef-d'œuvre par excellence, si bien qu'en 1522 les ambassadeurs vénitiens à Rome pouvaient écrire : « Personne ne pense plus à l'*Apollon* naguère si vanté ; le *Laocoon* l'a complètement éclipsé.... »

Michel-Ange, plus que personne, fut touché par la merveille, *il portento* comme il l'appelait; il l'étudia minutieusement et se plut à relever quelques menues erreurs de Pline. Il n'est pas douteux que cette œuvre pathétique et mouvementée, survenue à cette heure précise de sa vie et qui lui apportait en quelque sorte, avec l'autorité presque surnaturelle de la sacro-sainte Antiquité, la révélation de la forme d'art qui pouvait le mieux répondre à l'attente secrète, aux velléités les plus intimes de son cœur passionné, n'ait eu sur lui la plus décisive influence. Et si l'on pense qu'à peu près à la même époque, l'*Antée*, le *Torse du Belvédère*, la *Cléopâtre*, le *Tibre* et le *Nil* étaient déjà venus ou vinrent s'ajouter au Laocoon dans le trésor retrouvé et ardemment interrogé de la statuaire antique, on aura moins de peine à comprendre la révolution qui, avec une rapidité inouie, s'accomplit dans l'art italien. Michel-Ange fut l'homme de génie dont l'âme de feu reçut, multiplia toutes ces influences, et dont l'œuvre devint, au cours des années qui suivirent, comme une suite de vivants idéogrammes où toutes ses angoisses comme toute la tragédie de son temps trouvèrent leur expression.

L'heure des tribulations, en attendant les catastrophes, allait sonner pour lui. Un nouveau venu à la cour pontificale, Bramante, avait, dès son arrivée, s'il faut en croire Pietro Rosselli, commencé contre Giuliano da San Gallo et Michel-Ange une active et perfide campagne de dénigrement à laquelle Jules II ne fut pas insensible. Il avait recommandé à Michel-Ange de s'adresser directement à lui toutes les fois qu'il aurait quelque requête à présenter concernant « le tombeau ». Au mois d'avril 1506, le sculpteur, ayant besoin d'argent pour le payement d'un nouveau chargement de marbres qui attendait à quai, eut la surprise et l'affront de se voir éconduit, et comme un évêque lucquois, qui se trouvait là, croyant à une erreur de l'huissier de service, intervint maladroitement pour dire à celui-ci que le visiteur était Michel-Ange lui-même : « C'est justement lui

que j'ai ordre de ne pas laisser entrer! » répliqua l'homme.... Dans la nuit même, à 2 heures du matin, Michel-Ange, après avoir réuni en hâte quelques hardes, quittait Rome, chargeait son domestique de vendre son mobilier, faisait dire au pape d'aller le chercher, quand il aurait besoin de lui, « ailleurs qu'ici », et partait, à bride abattue, pour Florence. Les gendarmes pontificaux, lancés à sa poursuite, ne le rejoignirent qu'à Poggibonsi, c'est-à-dire hors des limites des États du pape. C'est la *commedia*, avant la *tragedia del sepolcro*.

Le pape essaie d'obtenir par la persuasion ce qu'il ne peut plus obtenir par la force; Michel-Ange répond qu'après l'avoir « chassé comme un misérable », on le rappelle en vain; il consentirait pourtant à continuer à travailler au tombeau, mais à Florence même — et il l'achèverait dans cinq ans et ce serait « une œuvre belle qui n'aurait pas sa pareille au monde ».

Cependant, le pape avait posé solennellement, le 18 août, la première pierre du nouveau Saint-Pierre, les plans de Bramante étaient définitivement préférés à ceux de San Gallo et celui-ci, se retirant devant l'Urbinate vainqueur, avait repris, découragé, le chemin de Florence.

Michel-Ange s'était remis au carton de la guerre de Pise quand Pierre Soderini lui fit savoir que le pape menaçait la seigneurie de Florence de représailles si elle ne lui livrait pas son sculpteur : « Tu as joué avec le pape un jeu tel qu'un roi de France même ne l'aurait pas osé. Nous ne voulons pas à cause de toi nous brouiller avec Sa Sainteté.... » C'est alors que Michel-Ange parla d'aller, comme plusieurs autres artistes italiens, à Constantinople où le Grand Turc l'avait invité à construire un pont à Péra.

A la suite de négociations qui se prolongèrent jusqu'après la Toussaint, Michel-Ange se décida à aller trouver le pape à Bologne où Sa Sainteté était entrée en vainqueur. On a souvent raconté cette rencontre du dernier dimanche de novembre 1506 : le pape à table; Michel-Ange, silencieux et renfrogné, s'agenouillant à quelques pas : « Te voilà donc! Il a fallu te faire chercher! » Un monsignore envoyé par le cardinal Soderini, qui redoutait à bon droit cette première entrevue, croit devoir intervenir : « Sainteté, il a péché par ignorance; les artistes, si on les tire de leur art, sont tous ainsi! » C'est sur cet officieux bien intentionné que la foudre tomba — et, soulagé, le Saint-Père donna sa bénédiction au sculpteur, toujours agenouillé et silencieux. Pour que la bénédiction fût plus puissante et efficace, il la fit suivre immédiatement d'une nouvelle commande : sa statue, colossale, en bronze, pour la façade de San Petronio — et mille ducats.

Le pape quittait Bologne le 27 février 1507; la statue, après des essais de fonte malheureux, était érigée, le 21 février 1508. « Donne-t-elle la

bénédiction ou la malédiction? » avait dit le pape quand on lui présenta le modèle de cire. — « Elle menace le peuple de Bologne s'il n'est pas sage », avait répondu Michel-Ange. — Et le peuple de Bologne devait quatre ans après la déboulonner, la renverser et la fondre pour en faire un canon destiné à bombarder l'armée pontificale et que l'on appela la *Giulia*.

Le tombeau n'avançait pas. Du moins, tandis qu'il modelait la formidable statue du Pontife, la pensée de Michel-Ange errait-elle encore autour du monument rêvé. Il allait en être pour longtemps, et par la volonté même du pape, complètement détourné. Dès le 6 mai 1506, une lettre de Pieto Rosselli l'avait averti qu'à l'instigation, sans doute perfide, de Bramante, Jules II projetait de lui confier la décoration picturale de la Sixtine. Quand, en mars 1508, un ordre du pape vint le chercher à Florence pour le rappeler à Rome, ce fut en effet pour lui imposer le prodigieux travail qui devait l'occuper depuis le 10 mai 1508. *Non sendo in loco bon, ne io pittore....* Michel-Ange, avec une fierté rébarbative, affirmait dans l'acte même qui le liait, sa qualité de *sculpteur*, — et au mois de septembre 1512, quand il descendit de son échafaudage, il écrivait à Giovanni de Pistoja le fameux sonnet : « Dans mon effort pour peindre, la tête en l'air, j'ai gagné un torticolis.... La barbe au ciel, la nuque sur la bosse de mes épaules remontées, je me suis fait une poitrine de harpie et les gouttes tombées de mon pinceau ont fait sur mon visage une magnifique mosaïque aux couleurs bigarrées. Les reins me sont rentrés dans le ventre.... »

La Sixtine avait été un nouvel et sublime obstacle à la continuation du tombeau, si bien que lorsque Jules II, à l'aube du 21 février 1513, rendit au Seigneur son âme violente, on peut dire que sa sépulture, qui avait été la première pensée de son règne et qu'il avait voulue magnifique et colossale, était à peine commencée. Son successeur, un Médicis, Léon X, n'avait aucun désir de la prendre à son compte; ses exécuteurs testamentaires durent y pourvoir.

Le 6 mai 1513, un nouveau traité intervenait entre eux et Michel-Ange, et une première restriction était apportée aux plans, qui restaient encore, d'ailleurs, d'envergure grandiose : le maître s'engageai tà terminer l'œuvre dans sept ans, sauf le cas de maladie; il devait toucher 16 500 écus d'or et n'accepter dans l'intervalle aucun autre travail important.

Il se remit à l'œuvre et c'est alors qu'il reprit sans doute les statues ébauchées à Carrare. Quand le vieux Luca Signorelli de Cortona vint le voir à Rome, la *première année du pape Léon*, il le trouva « sculptant un personnage de marbre debout, haut de quatre brasses, qui a les mains derrière le dos ». A ce signalement, il est permis de reconnaître un des *Captifs* du Louvre. La *Victoire* ou plutôt le *Génie victorieux* du Bargello date vraisemblablement de cette époque et il est possible, mais il n'est

pas certain que le *Moïse* ait été simplement commencé, *ébauché* pendant cette période. De 1513 à 1516, il se consacra aux travaux du tombeau.

Si Condivi a rapporté exactement les propos de Michel-Ange, les statues des prisonniers qui devaient être placées contre le soubassement du tombeau représentaient « les arts libéraux, peinture, sculpture et architecture, chacun avec ses attributs pour être aisément reconnu. » (Et l'un des *Captifs* du Louvre pourrait être alors le symbole de la peinture, l'ébauche de singe à peine dégrossi à ses pieds signifiant l'imitation?) Condivi ajoute que ces figures devaient exprimer, en même temps, que toutes les vertus étaient enchaînées dans la mort avec le pape Jules II, personne après lui ne pouvant les défendre. De ce programme, en soi très alambiqué à la fois et très plat, auraient donc jailli ces douloureuses et fières effigies? C'est que Michel-Ange n'allait plus dès lors exprimer dans ses œuvres que le drame intérieur de sa vie, ses révoltes, ses mépris, ses découragements, ses colères, ses défaillances et ses tendresses passionnées. Tout ce qu'il a fait, en dehors de cette illustration intime et pathétique, reste froid, compassé et, il faut oser le dire, insignifiant, sinon comme témoin de la décadence commençante : le *Christ ressuscité* de la Minerva, par exemple. Cette statue lui avait été commandée en 1514 par un chanoine de Saint-Pierre; une lettre de décembre 1518 indique qu'elle était, à cette date, à Pise, prête à être embarquée pour Civitta Vecchia et Rome; inachevée d'ailleurs, puisque, en 1521, Pietro Urbano eut à y travailler, et Federigo Frizzi, après lui, dut intervenir encore. Le fait que Michel-Ange proposait à Vari, l'un des donateurs, de recommencer la statue, prouve assez qu'il n'y reconnaissait plus ses intentions et sa pensée.

Entre 1514 et 1521, il avait été repris, en effet, par d'autres projets et d'autres soucis. Léon X lui avait commandé la façade de San Lorenzo, et son imagination avait pris feu sur ce projet, dont il voulait faire « le miroir de toute la sculpture et l'architecture italiennes » (voir page 28 et fig. 16); il avait signé, le 19 janvier 1518, le contrat qui le liait envers le pape, et pour le choix des matériaux s'était trouvé engagé en d'inextricables et humiliants démêlés avec les propriétaires des carrières rivales de Pietrasanta et de Carrare. Son temps, ses forces, sa volonté s'usaient à ces misérables conflits, mais dans son esprit surmené passaient sans cesse des rêves grandioses. En 1519, par exemple, les académiciens de Florence supplient Léon X de faire revenir de Ravenne les restes de Dante, et Michel-Ange, qui signe la supplique, ajoute : *Moi, Michel-Ange, sculpteur, je m'offre à Votre Sainteté pour élever, dans un lieu honorable de la ville, un tombeau digne du divin poète....* Ici encore le rêve ne devait jamais être réalisé et, autour des *Captifs*, l'un résigné et semblant offrir aux divinités jalouses le sacrifice de sa liberté, l'autre prolongeant dans ses



Phot Brogi

MICHEL-ANGE _ UN DES CAPTIFS POUR LE TOMBEAU DE JULES II
(Musée du Louvre)

Librairie Armand Colin, Paris

liens une inutile protestation, d'autres ébauches de marbre à peine dégrossi témoignaient de l'activité douloureuse de sa pensée toujours en travail et condamnée, semblait-il, à épuiser, dans les efforts surhumains qui ne devaient aboutir qu'à de prodigieux avortements, sa vigueur créatrice.

Dès 1517, au témoignage de Condivi, des périodes de plus en plus fréquentes de dépression succédaient à des poussées d'enthousiasme, de fièvre et de lyrisme; « triste, oisif, il se désintéressa de tout pendant longtemps, lui qui avait jusqu'alors, dans une chose ou dans une autre, gaspillé beaucoup de temps à son grand déplaisir. » A ce moment de sa biographie, il y aurait lieu sans doute, pour un spécialiste, d'étudier la « neurasthénie » de Michel-Ange.

Les exécuteurs testamentaires de Jules II, qui lui avaient compté déjà des sommes importantes et attendaient toujours l'exécution des engagements pris, perdaient patience et ne ménageaient plus au pauvre grand artiste désemparé les récriminations amères et même les insinuations offensantes. Le 19 avril 1525, Michel-Ange, obsédé, découragé, écrit à Giovanni Spina : « *Pour ce qui est du tombeau, je ne veux pas de procès. Il ne saurait y avoir de procès, si j'avoue avoir tort.* Je me propose de donner toute satisfaction et j'ai pris mes dispositions en conséquence, si je le puis. Si le pape voulait me venir en aide dans cette affaire, il me ferait un plaisir infini, attendu que soit vieillesse (il n'avait pas cinquante ans!), soit mauvaise disposition physique, je ne puis achever ce tombeau de Jules. Comme arbitre, il peut exprimer l'avis que je restitue l'argent que j'ai reçu à la condition que je sois débarrassé de ce fardeau et que les parents du feu pape Jules fassent faire le tombeau par tel artiste qu'il leur plaira. » Mais le pape, qui s'intéressait médiocrement au tombeau de Jules II, le presse de continuer les travaux de la sacristie et de la bibliothèque de San Lorenzo... et d'autres monuments funéraires, ceux des Médicis! Le siège de Florence survint par surcroît, au cours duquel l'inouïe défaillance du grand homme prouva surabondamment que ses forces physiques, nerveuses et morales étaient à bout. « Il était exténué; ses chairs étaient réduites.... Il mange peu et mal; il ne dort plus; il souffre de maux de tête et de vertiges. Il a deux affections, l'une à la tête, l'autre au cœur.... » Ses amis, ses familiers délibèrent : ils sont unanimes à penser que les jours de Michel-Ange sont comptés, si l'on n'y porte remède. Lui-même confiait à Vasari qu'il « dormait tout habillé, comme un homme qui, épuisé de travail, n'a pas le courage de se déshabiller pour avoir à se rhabiller ensuite. » On s'explique, quand on a recueilli tous ces témoignages, l'inexplicable fuite à Venise et l'on se représente dans quelles circonstances doublement tragiques furent conçus les tombeaux des Médicis.

Avant d'en résumer l'histoire, il convient d'achever celle du tom-

beau de Jules II. Par un bref du 11 novembre 1531, Clément VII (un Médicis encore) avait ordonné à Michel-Ange, sous peine d'excommunication *latæ sententiæ*, de ne plus travailler à aucun ouvrage de peinture ou de sculpture, *sinon au tombeau des Médicis*. Mais le duc d'Urbin et les mandataires des héritiers de Jules firent valoir leurs droits, le pape luimême, intervint de nouveau et, le 22 avril 1532, par une nouvelle convention, les héritiers du pape abandonnaient les 8000 ducats qu'ils avaient



Phot. Broggi.

Fig. 161. — Partie inférieure du tombeau de Jules II, par Michel-Ange. Saint Pierre in Vincoli. Rome.

déjà versés, en considération du travail exécuté et de la promesse faite par Michel-Ange de présenter un nouveau modèle et de l'achever dans un délai de trois années.

C'était la quatrième convention. A chaque fois, on ramenait un peu plus le rêve démesuré aux possibilités sans cesse rétrécies de l'ingrate réalité. On en était venu à reconnaître que le tombeau, auquel on avait en quelque sorte destiné le Saint-Pierre nouveau, ne pourrait plus y trouver place, et après avoir projeté de le mettre à Sainte-Marie-du-Peuple, qui était par excellence l'église des Rovere, on devait finir par le reléguer, mais combien diminué! à Saint-Pierre-aux-Liens, création de Jules II.

Clément VII mourut le 25 septembre 1534, et fut remplacé par le cardinal Alexandre Farnèse, Paul III. Le nouveau Pape, comme ses prédéces-

seurs, voulut que Michel-Ange travaillât exclusivement pour lui; il promit de faire entendre raison aux héritiers de Jules II. « Je ferai si bien, que le duc d'Urbin se contentera de trois statues de ta main », et, par un bref du 1[er] novembre 1535, il nommait Michel-Ange, premier architecte, sculpteur, peintre du palais apostolique, et lui commandait pour la Sixtine, le *Jugement dernier*, puis les fresques de la chapelle Pauline. Une longue correspondance diplomatique était engagée entre le pape et le duc d'Urbin pour obtenir de celui-ci qu'il consentît à ce qu'on chargeât d'autres sculpteurs de terminer, sous la direction de Michel-Ange, l'interminable tombeau. Et une dernière convention intervenait le 20 août 1542, par laquelle Michel-Ange remettait à Urbin et à Raffaello da Montelupo 1400 écus pour l'achèvement du monument, cédait trois statues de sa main et devait être tenu quitte du reste. Les contestations et récriminations persistèrent pourtant longtemps encore et, le 15 octobre 1542, Michel-Ange écrivait à un monsignore urbinate la lettre, tour à tour découragée et exaspérée, dont nous avons déjà cité un fragment et dans laquelle il protestait qu'il arrivait au terme de la longue « tragédie du sépulcre », pauvre et ruiné « après de terribles efforts. »



Phot. Moscioni.

FIG. 162. — Tête de Moïse (tombeau de Jules II).

Les trois statues de sa main qui trouvèrent définitivement place sur le monument hybride de San Pietro in Vincoli — que surmontent une plus que médiocre statue de Jules II par Maso Boscoli de Fiesole, un Prophète et une Sybille de R. da Montelupo, — sont le *Moïse*, chef-d'œuvre de sa maturité, et *Léa* et *Rachel*, la « vie active » et la « vie contemplative », œuvres de sa vieillesse, dont l'élégance froide s'affadit encore à côté du prodigieux Moïse. Le cardinal de Mantoue, visitant en 1525 l'atelier de Michel-Ange, avait vu la statue presque complètement terminée, et avait déclaré qu'elle serait, à elle seule, l'honneur du tombeau de Jules II. Le premier croquis que nous en connaissions remonte à 1505; le marbre avait été mis en train dès les premiers jours qui suivirent la mort du pontife;

interrompu, repris à plusieurs reprises, il subit plus d'une modification. Dans le dessin initial (*Uffizzi* de Florence), la statue, assise à l'angle droit de la grande plate-forme du tombeau, semble regarder une sybille placée à sa gauche; l'attitude est au repos et rien ne caractérise le farouche interlocuteur de Jéhovah sur le Sinaï. Dans un dessin postérieur (Musée de Berlin), il tient les tables de la loi et est revêtu d'une autorité éminente; c'est déjà celui dont « la face est devenue rayonnante pendant qu'il parlait avec Dieu » (*Exode*, XXXIV, 29), et qui va transmettre au peuple la loi dictée par l'Éternel : *Écoute, Israël*.... Mais en dégageant du bloc la forme et la pensée, Michel-Ange recréa sa conception première; il modifia la position des mains, placées d'abord symétriquement sur les tables de la Loi; il anima et dramatisa la silhouette ; sur le corps assis de face, il fit obliquer la tête de profil; il imprima à la jambe encore pliée ce mouvement de tension, cet effort en puissance qui va faire se dresser formidable le corps du géant courroucé, au moment où il vient d'entendre les chants idolâtres du peuple adorant le veau d'or. Sur sa tête au front cornu, sur son visage où — comme dans une synthèse de toutes les forces obscures de la nature et de l'esprit — la bestialité primitive semble évoquée en même temps que la spiritualité la plus haute, sur ses mains admirables, le ciseau du sculpteur, dont le travail n'a jamais été plus poussé et plus large à la fois, a mis comme un rayonnement de puissance et de beauté. Ce Moïse est vraiment le dépositaire de tout le secret, de tout le génie du maître, et, par une ironie singulière du sort, sur ce tombeau, ou plutôt sur ce cénotaphe, où tant de Victoires et de Captifs, de Prophètes et de Sybilles, devaient monter la garde autour de la mémoire du pontife orgueilleux, lui seul veille aujourd'hui, témoin farouche du Jéhovah biblique qui ordonna à son peuple « *de ne faire aucune image taillée*, ni aucune ressemblance des choses qui sont là-haut dans les cieux, ni ici-bas sur la terre, ni dans les eaux plus basses que la terre! »

Les tombeaux des Médicis. — Il était dans la destinée de Michel-Ange d'exécuter tour à tour dans la fièvre et l'angoisse ce qu'il avait d'abord conçu dans un élan de confiant et éphémère enthousiasme. Ses plus grands chefs-d'œuvre ne nous sont arrivés que morcelés et tous ont subi, entre la conception et la réalisation finale, de profondes et tragiques transformations.

Le 10 mars 1520, un bref de Léon X l'avait délié, contre son gré d'ailleurs, de ses engagements pour la façade de San Lorenzo; mais ce qu'il avait, en vue de ce projet, imaginé et remué de grandes formes architecturales, n'avait pas été perdu pour le développement de son génie; de ces tristes années, où il semble que toutes les forces vives de sa pleine

maturité aient été gaspillées par une fatalité cruelle, ce fut peut-être le gain le plus certain.

Le cardinal Jules de Médicis, quand il poussait le pape à relever son architecte-sculpteur, en dépit des protestations ulcérées de celui-ci, du grand travail de la façade, avait une arrière-pensée, qui était de lui confier la construction de la sacristie nouvelle de San Lorenzo et des tombeaux des Médicis. L'histoire de Michel-Ange devait être ainsi jusqu'au bout intimement liée à celle de la famille qui avait, en quelque sorte, couvé son génie naissant et protégé ses débuts. Dès novembre 1520, il avait esquissé son premier projet. Un dessin original du maître (British Museum), un autre, d'un de ses élèves sans doute, qui est comme une mise au net sous sa direction de l'ébauche initiale (musée du Louvre), un autre encore de l'*Albertina*, permettent de se représenter ce que devait être le monument rêvé et quelles réductions et modifications il subit au cours des années qui suivirent. C'était d'abord un mausolée triomphal, dont il semble bien que le point de départ avait été les tombeaux de Sansovino à Santa Maria del Popolo, — mais transfigurés par le lyrisme de Michel-Ange. Autour d'une niche centrale, réservée à la statue du prince, assise comme celle d'Innocent VIII, s'ordonnaient — en haut, dans un couronnement tumultueux où s'annonçait déjà tout l'art du XVIIe siècle, des figures gesticulantes, qu'il remplaça dans un autre projet par de simples trophées, des cariatides et des génies porteurs de guirlandes; — en bas, des figures adossées deux à deux (reliées par des guirlandes qui en accentuaient le caractère purement décoratif) et couchées sur les sarcophages; à leurs pieds, à la base du monument, d'autres figures de fleuves étaient accroupies en groupes mouvementés. C'étaient les Fleuves de la terre, l'Aurore et le Crépuscule, le Jour et la Nuit, invoqués dans un hymne de saint Ambroise, qui se chantait à la fête de saint Laurent et que Michel-Ange avait plus d'une fois entendu.



Phot. Alinari.

FIG. 165. — Michel-Ange : Détail du Crépuscule. Tombeau de Laurent de Médicis. Florence.

Il ne devait, de cette décoration triomphale, rester — avec les statues de Laurent (*Le Penseur*) et de Julien, toutes deux profondément modifiées, l'une en pleine lumière, l'autre comme repliée et modelée par les ombres, — que les allégories des « moments du jour », plus profondément transformées encore. Tout ce qui était allégresse, somptuosité, fit place à la sublime lamentation qui remplit aujourd'hui de sa mélancolie la nudité de la chapelle inachevée.

Le 9 avril 1521, Michel-Ange recevait 200 ducats pour les marbres des



Phot. Alinari.

FIG. 164. — Michel-Ange : Le Jour. Tombeau de Julien de Médicis. Florence.

Sépultures; mais Léon X mourut en décembre 1521 et, pendant le court pontificat d'Adrien VI, le cardinal Jules de Médicis dut interrompre les travaux. Quand il fut à son tour, selon son ambition, sous le nom de Clément VII (19 novembre 1523), appelé à ceindre la tiare, il imprima à la construction de la chapelle funéraire et des tombeaux de sa famille une activité nouvelle; il agrandit même le projet primitif en y ajoutant deux nouveaux monuments destinés à Léon X et à lui-même.... Mais, à peine en avait-il fourni les dessins, Michel-Ange était repris par les tribulations, les doutes et la « tragédie » du tombeau de Jules II. Clément VII lui-même, qui d'abord l'avait réconforté de bonnes paroles, lui imposait de nouveaux travaux (un *ciborium* pour San Lorenzo, un colosse pour ses jardins), et c'est à peine si, en 1527, il avait ébauché la statue de Julien, les quatre

allégories des « moments du jour » et la Madone qui devait couronner l'autel de la chapelle... Mais, au lendemain de la prise de Rome par les Impériaux (6 mai 1527), une révolution nouvelle éclatait à Florence. Quelques jours après, Hippolyte et Alexandre de Médicis étaient expulsés et Michel-Ange, dont l'âme républicaine avait dû plus d'une fois être mal à l'aise au service des Médicis, prenait parti pour les révoltés. La République lui demanda d'abord des colosses de marbre (ébauches successives



Phot. Alinari.

Fig. 165. — Michel-Ange : La Nuit. Tombeau de Julien de Médicis. Florence.

d'un *Hercule et Cacus* et d'un *Samson*, dont Bandinelli devait exécuter le groupe définitif pour la place *della Signoria*); puis elle le préposa à l'œuvre même de la défense. Michel-Ange, nommé *governatore generale* et *procuratore* des fortifications de Florence, le 6 avril 1529, dut faire à Pise, à Livourne, des voyages d'inspection; il établit à San Miniato le réduit suprême de la résistance; il alla à Ferrare, dont le duc avait fait une place forte modèle, y fut reçu avec de grands honneurs et en revint avec la commande d'une *Léda*. Malatesta Baglioni, *condottiere* des troupes florentines, était (à bon droit, l'événement le prouva) suspect à Michel-Ange. On l'avertit que sa vie était en danger (lettre du 29 septembre 1529) s'il restait à Florence; il perdit la tête, s'enfuit de la ville assiégée et se réfugia à

Venise! C'est alors qu'il eut l'idée de venir en France où François Ier lui offrait une pension et un asile. Mais, décrété de trahison et mis en demeure de reprendre son poste de combat, il revenait à Florence le 20 novembre 1529, sauvait le campanile de San Miniato et faisait, après son inexplicable défaillance, tout son devoir jusqu'au jour où, Malatesta ayant livré la ville (2 août 1530), il eut la douleur d'assister, du fond de sa retraite, au triomphe de Charles-Quint, à la vengeance de Clément VII et à la persécution de ses plus chers amis. S'il fut épargné, c'est que le pape voulait par-dessus tout que les tombeaux fussent achevés. Clément VII imposa donc silence à sa colère, ordonna qu'on recherchât le sculpteur et qu'on le traitât « avec tous les égards possibles », si seulement il consentait à travailler aux tombeaux.... Et c'est dans ces douloureuses conditions qu'il se remit au travail. Ce n'était plus dès lors d'un poème d'allégresse qu'il pouvait s'agir; son cœur ulcéré était plein de colère, de tristesse et peut-être de honte pour lui-même et pour la patrie asservie. Les allégories décoratives devinrent les confidentes de sa pensée; il mit en elles tous les sentiments qui accablaient son grand cœur honnête, violent et faible. — Peu importe les noms qu'on leur donne : les *quatre tempéraments* (à l'imitation d'un des chants carnavalesques de Laurent) ou les moments du jour; ces géants douloureux ne sont plus que les témoins du drame intime le plus poignant et le plus sombre qui ait jamais dévasté une âme solitaire... (« tu vas toujours seul, comme le bourreau », lui avait dit Raphaël). L'*Aurore* s'éveille et déjà souffre sous le poids écrasant du jour qui va venir; le *Crépuscule* détourne la tête et semble vouloir oublier; le *Jour* montre par-dessus son épaule herculéenne un visage courroucé et menaçant; la *Nuit* ne veut plus que dormir son éternel sommeil de pierre pour ne plus voir et ne plus sentir :

Caro mi è'l sonno e più l'esser di sasso
Mentre che 'l danno e la vergogna dura :
Non veder, non sentir, mi è gran ventura...
Però non mi destar, deh! parla basso.

Comment ne pas citer, si connus soient-ils, ces vers de Michel-Ange lui-même, seul commentaire possible de son œuvre!

L'exécution de ces figures, par l'accord des formes et de la pensée, est pathétique comme l'inspiration d'où elles procèdent. De la simple ébauche au *fini* le plus poussé, elle parcourt toute la gamme des réalisations plastiques; c'est une collaboration souveraine de l'esprit et de la matière, où celle-ci, consciente, si l'on peut dire, de sa dignité, obéit au génie qui l'associe à son œuvre plus encore qu'il ne la violente pour l'en extraire :

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
che un sol marmo in se non circonscriva,

dit-il dans un de ses sonnets souvent cités, et dans un autre, moins connu, il parle du double enfantement à travers lequel une humble matière reçoit d'abord le modèle et le concept initial de l'œuvre future qui réalisera ensuite, dans la pierre vivante, les « promesses du marteau ». Les « promesses du marteau », et aussi ses trouvailles, ses divinations imprévues, ses audaces et ses prouesses, aucune œuvre de Michel-Ange plus que celle-ci ne les manifeste et ne les consacre.

La mise au tombeau. — Après la mort de Clément VII (29 avril 1534), Michel-Ange ne travailla plus au tombeau des Médicis. Seule, la protection du pape avait pu le mettre à l'abri de la haine du duc Alexandre. Il quitta Florence et revint à Rome où il devait mourir. C'est alors que prend place dans sa vie cette admirable Vittoria Colonna et aussi l'amitié exaltée qui lui inspira les poésies et les lettres à Tommaso Cavalieri. Le 1er septembre 1535, il était nommé, comme nous avons dit, architecte en chef, sculpteur et peintre du palais apostolique; il travaillait depuis le mois d'avril au *Jugement dernier* qui ne devait être achevé que le 18 novembre 1541 et découvert le jour de Noël, *con stupore e maraviglia di tutta Roma*; il se libérait, on a vu comment, de sa dette envers les héritiers de Jules II. Malgré les tentatives du duc Come pour le faire revenir à Florence, l'entremise officielle de Benvenuto Cellini en 1546, de Vasari et de Tribolo en 1555, 1557, 1559 et 1560, il ne voulut plus quitter Rome où les papes et les grands travaux dont il avait la charge le retenaient désormais. Un bref de Paul III, 1er janvier 1547, confirmé par Jules III le 25 janvier 1552, l'avait nommé architecte de Saint-Pierre; c'est à la construction de la colossale basilique qu'il allait consacrer sa vieillesse (voir p. 59). Le sculpteur, pourtant, n'avait pas abdiqué. Catherine de Médicis, après la mort de Henri II, lui avait demandé « pour la cour d'un sien palais » (lettre datée de Blois, 14 nov. 1559) de faire le roi défunt « en bronze, à cheval ». « Avec le monde entier, écrivait-elle en italien, je vois combien vous êtes excellent dans cet art et supérieur à n'importe qui de notre siècle, et combien depuis longtemps aussi vous êtes affectionné à ma Maison.... » Daniel de Volterra commença la statue sous la direction du maître; elle ne fut jamais finie. Pie IV lui demanda la statue de son frère, le marquis de Marignan, mais ce fut Leone Leoni qui l'exécuta. De plus en plus ses pensées allaient aux choses intérieures. Ses sentiments religieux avaient pris, depuis la mort de Vittoria Colonna, une intensité plus impérieuse; il se refugiait dans la foi comme dans le seul idéal à la mesure de son âme affamée de repos. Il connaissait à présent, c'est lui qui l'écrivait dans un de ses *Sonnets*, quelle avait été son erreur de faire de l'art son idole et son roi. Peindre, sculpter! vaines occupations pour qui regarde du côté de l'Éternité; il allait à celui qui ouvre ses deux

bras sur la croix. Comme un frêle esquif désemparé, il allait à Dieu, déchargé d'un importun fardeau et délivré du monde, pour y retrouver le calme, le calme si doux après l'horrible tempête.

Scarco d'una importuna e grave salma,
Signore eterno, e dal mondo disciolto,
Qual fragil legno, a te stanco mi volto
Dall' orribil procella in dolce calma

et il regardait aux clous, à la croix, à la couronne d'épines, au doux visage flagellé qui promettent pardon au repentir :

Le spine, i chiodi, e l'una e l'altra palma
Col tuo benigno umil lacero volto
Prometton grazia di pentirsi molto.

C'est dans ces dispositions d'esprit et de cœur qu'il conçut sa dernière œuvre de sculpteur. Son génie, dit Vasari, ne pouvait se passer de créer. Il attaqua un bloc de marbre pour y tailler quatre figures plus grandes que nature, parmi lesquelles celles du Christ mort : « il faisait cela pour passer le temps... » travaillant même la nuit, le chef coiffé d'un casque de carton sur lequel il avait fiché une chandelle, maniant le marteau avec une telle force que les morceaux de marbre volaient en éclats et que l'on croyait qu'il allait tout briser, avec une telle précision et sûreté que, s'il avait été plus loin de l'épaisseur d'un cheveu, il eût risqué de tout perdre. La Mise au Tombeau sortit ainsi du bloc, entre 1555 et 1555. Il brisa l'œuvre, ajoute Vasari, soit parce que le marbre était plein de scories, au point que les étincelles jaillissaient sous le ciseau, soit parce que sa critique était si impitoyable qu'il ne se contentait jamais.... Un sculpteur florentin, Tiberio Calcagni, recueillit les débris de cette *Pieta* (fig. 166) et demanda — et obtint, hélas! — la permission de l'achever. On voit assez que la figure de la Madeleine est de lui ; mais est-il rien de plus sublime dans l'œuvre du maître que le groupe de la Vierge, du Christ, de Joseph d'Arimathie et où il s'est représenté lui-même, soutenant le corps abandonné de son Sauveur...

Tuo sangue lavi l'empio mio costume,
E più m'abbondi, quanto io son più vecchio,
Di pronta aita e di perdono intero!

C'est le cri suprême. Il en était au point où atteignit Pascal. C'était des pleurs, des pleurs de joie, de renonciation totale et douce.

La mort arriva enfin. Depuis longtemps, il déclinait visiblement. Le samedi 12 février 1564, il avait travaillé toute la journée et le lendemain, « ne se souvenant pas que ce fut un dimanche », il voulait travailler

encore. Le lundi, pris de somnolence invincible, il essaya, pour se réveiller, de *monter à cheval*. Mais le froid extrême et la faiblesse de ses jambes l'en empêchèrent. On le coucha, et trois jours après, le vendredi



Phot. Alinari.

Fig. 166. — Michel-Ange : Pietà. Dôme de Florence.

18 février, « sur les vingt-trois heures », sa pauvre grande âme entrait dans le repos.

Le corps avait été porté dans l'église des Saints-Apôtres; Pie VI voulait le faire enterrer à Saint-Pierre, mais les Florentins le réclamaient.

Son neveu l'enleva secrètement, comme un ballot. Le 11 mars, il arrivait à Florence. Les artistes se concertaient aussitôt et, au milieu de la nuit, à la lueur des torches, ils transportaient le cercueil à Santa-Croce où était le tombeau de la famille Buonarroti. Vasari rapporte qu'au bout de 29 jours, le corps avait encore l'apparence de celui d'un homme mort tout récemment. On l'avait embaumé, sans doute, avant ce long voyage.

Les funérailles furent solennelles. Vasari, auteur probable du récit de ces *Esequie*, en a laissé une pathétique description. Tous les artistes y assistèrent ; ils se pressaient autour de l'immense catafalque dont le soubassement était orné des figures colossales de l'Arno et du Tibre et dont les flancs représentaient Michel-Ange reçu par le Magnifique dans les jardins de Saint-Marc, — montrant à Clément VII les plans de la Chapelle San Lorenzo — défendant San Miniato, — présentant à Pie IV le modèle de la coupole de Saint-Pierre, — peignant le *Jugement dernier*, — s'entretenant avec la Sculpture sous la forme d'une déesse, — enfin écrivant des vers au milieu des Muses et d'Apollon.

L'église entière était couverte de tentures, de tableaux et d'allégories. Seule, la chaire de Donatello, d'où Varchi prononça l'oraison funèbre, n'était cachée par aucun voile. La cérémonie, plusieurs fois différée, eut lieu le 14 juillet. Ce jour-là, la sculpture italienne descendait pour longtemps au tombeau.

BIBLIOGRAPHIE

Voir tome III, p. 586-587.

L. Cicognara, *Storia della scultura*, Prato, 1823-1824. — Brandi, *Geschichte von Florenz und Rom*, Leipzig, 1900. — Dionigi, *Sacrarum Vaticanæ basilicæ cryptarum monumenta*, Rome, 1773. — Marcel Reymond, *La sculpture florentine : 2e moitié du XVe siècle*, Florence, 1899, in-4°. — Id., *Le XVIe siècle et les successeurs de l'école florentine*, Florence, 1900, in-4°. — W. Bode, *Florentiner Bildhauer der Renaissance* (2e édition), Berlin, 1910, in-4°. — H. Semper, *Hervorragende Bildhauer-Architekten der Renaissance*, Dresde, 1880. — Ad. Venturi, *Storia dell' Arte italiana*, tome VI : *La scultura del Quattrocento*, Milan, 1908, in-4°. — Wölflin, *Die klassische Kunst*, Munich, 1901, in-8°. — E. Steinmann, *Rom in der Renaissance*, Leipzig, 1902. — Lord Balcarres, *The evolution of Italian sculpture*, Londres, 1909, in-4°.

H. Barbet de Jouy, *Les della Robbia*, Paris, 1855. — Cavalucci et Molinier, *Les della Robbia*, Paris, 1884, in-4°. — Molinier, Une œuvre inédite de Luca della Robbia, *Gaz. arch.*, 1887. — M. Reymond, *Les della Robbia*, Florence, 1897, in-8°. — Id., La Madone Corsini de Luca della Robbia, *Rivista d'Arte*, 1904. — Miss Maud Cruttwell, *Luca and Andrea della Robbia*, Londres, 1902, in-4°. — A. Schubring, *Luca della Robbia und seine Familie*, Leipzig, 1905, in-8°. — A. Marquand, Some unpublished monuments by L. della Robbia, *American Journal of Archeology*, 1893. — Id., The Madonna of L. della Robbia, *Ibid.*, 1894. — Id., The Visitation of L. della Robbia at Pistoja, *Ibid.*, 1907. — M. Lazzaroni et Muñoz, *Filarete scultore ed architetto*, 1908, in-8°. — Lisetta Ciaccio, *Scultura Romana del Rinascimento*. — L. Courajod, Quelques sculptures de Filarète, *Gazette archéologique*, 1885. — Ch. Yriarte, *Un condottiere au XVe siècle, Rimini. Étude sur les lettres et les arts à la cour des Malatesta*, Paris, 1882, in-4°. — Schönfeld, Die Arbeiten des Agostino di Duccio in Perugia, *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1881. — L. Courajod, La Madone d'Auvillers, *Gazette des Beaux-Arts*, 1886. — André Michel, La Madone dite d'Auvillers au Musée du Louvre, *Monuments et mémoires Piot*, 1903, in-fol — C. von Fabriczy, Ein Jugend-Werk Bernardo Rossellinos und spätere unbeach-

tete Schöpfungen seines Meissels. *Jahrb. de K. Pr. K.-S.*, 1900. — Id., Neues über Bernardo Rossellino. *Repert. für Kw.*, 1902. — Id., Domenico Rosselli. Ein vergessener Bildhauer des Quattrocento. *Jahrbuch der K. Pr. K.-S.*, 1898. — Id., *Uno scultore dimenticato del Quattrocento*, Firenze, 1899. — Id., *L'Arte*, 1907. — Brockhaus, *Florentiner Studien*, 1902. — Zippel, *C. Marsupini*, Trente, 1897. — Ch. Yriarte, *Matteo Civitali*, Paris, 1886, in-4°. — Ridolfi, *L'Arte in Lucca*, 1882. — Supino, *L'Incoronazione di Ferdinando d'Aragona, gruppo di Benedetto da Majano*, Florence, 1904. — Bacci, Documenti da Benedetto da Majano e Andrea da Fiesole. *Rivista d'Arte*, 1904. — H. Semper, *Andrea del Verrocchio*, Leipzig, 1878, in-8°. — Venturi, Documento relativo al Verrocchio. *Arch. storico del Arte*, 1894. — Maud Cruttwell, Tre documenti sul Verrocchio. *L'Arte*, 1904. — Marcel Reymond, *Verrocchio*, Paris, 1906 (*Les maîtres de l'Art*). — Hans Mackowsky, *Verrocchio*, Leipzig, 1901. — C. Frey. *Die Loggia dei Lanzi zu Florenz. Eine Quellenkritische Untersuchung*, Berlin, 1885. — Miss Maud Cruttwell, *Antonio Pollajuolo*, Londres, 1907, in-4°.

Armand, *Les Médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles*, 2e éd., 1883, in-8°. — C. von Fabriczy, *Medaillen der italienischen Renaissance*, Leipzig, s. d., in-4°. — J. Friedlaender, *Die italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts*, Berlin, 1882, in-fol. — Aloïs Heïss, *Les Médailleurs de la Renaissance*, Paris, 1881-1892, gr. in-fol. — Forrer, *Biographical Dictionary of medallists*, Londres, 1904-1909 (4 premiers tomes parus), in-8°.

G. F. Hill, *Pisanello*, Londres, 1906, in-16. — Jean de Foville, *Pisanello et les Médailleurs italiens*, Paris, 1908, in-16. — G. Gruyer, *L'Art ferrarais*, Paris, 1897, in-8°. — H. de la Tour, Pietro da Milano, *Revue numismatique*, 1893. — A. Venturi, Sperandio da Mantova, *Archivio storico dell' arte*, 1888. — Jean de Foville, Sperandio, *Le Musée*, 1909, gr. in-8°. — J. Friedlaender, *Andreas Guaccialoti von Prato*, Berlin, 1855, in-4°. — W. Bode, Niccolo di Forzore Spinelli, *Jahrbuch* des Musées de Berlin, 1904, p. 1. — H. de la Tour, La Collection Armand-Valton, *Bulletin des Musées de France*, 1908, VI. — W. Bode, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1905, p. 41. — G. F. Hill, The medallist Lysippus, *Burlington Magazine*, août 1908. — Id., Notes on italian Medals, *Burlington Magazine*, déc. 1907, avr. 1909, oct. 1909. — H. de la Tour, Jean de Candida, *Rev. numismatique*, 1894-1895. — Jean de Foville, Le Médailleur à l'Amour captif, *Gaz. des Beaux-Arts*, avril 1908. — M. Rozzi, Gian Marco Cavalli alla Zecca di Hall in Tirolo, *Rivista italiana di numismatica*, 1893. — R. von Schneider, Di un medaglista anonimo mantovano, *Riv. ital. di numismatica*, 1890. — Emilio Motta, Documenti Visconteo-Sforzeschi per la storia della Zecca di Milano, *Riv. ital. di numismatica*, 1894. — E. Müntz, *Les Arts à la cour des papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III*, 1890, gr. in-8°. — Malaguzzi Valeri, *La Zecca di Bologna*, Milan, 1901, gr. in-8°. — N. Papadopoli, *Le Monete di Venezia*, Venise, 1893-1907, in-8°. — A. Sambon, Incisori dei conij della moneta napoletana, *Riv. ital. di numismatica*, 1893. — E. Molinier, *Les Plaquettes*, Paris, 1886, in-16. — W. Bode, *Die italienischen Bronzen*, Berlin, 1904, in-4. — E. Babelon, *La gravure en pierres fines*, Paris, 1894, in-16. — E. Plon, *Leone Leoni*, Paris, 1887. — Id, *Benvenuto Cellini*, Paris, 1883, in-fol. — Kenner, Bildniss Medailler der Spätrenaissance, *Jahrbuch* des Musées de Vienne, 1891, p. 84. — Milanesi, t. IV de son édition des *Vite* de Vasari, *Commentario alla vita di Guglielmo Marcilla Di Pastorino*, in-8°. — G. F. Hill, Some medals by Pastorino da Siena, *Burlington Magazine*, sept. 1906.

Courajod, *Un bas-relief de Mino da Fiesole*, Paris, 1879. — Dufresne, *Les cryptes vaticanes*, Paris, 1902. — C. de Fabriczy, Alcuni documenti su Mino da Fiesole, *Rivista d'Arte*, 1904. — Angeli, *Mino da Fiesole*, Firenze, 1904, in-8°. — Id., I due Mino, *Nuova Antologia*, 1907. — C. von Fabriczy, Giovanni Dalmata, Neues zum Leben und Werke des Meisters, *Jahrb. der K. Pr. K.-S.*, 1901. — D. Gnoli, Le opere di Mino da Fiesole in Roma, *Arch. storico dell' Arte*, 1889. — Paul Schubring, *Die Plastik Sienas in Quattrocento*, Berlin, 1907, in-8°. — C. de Fabriczy, Niccolo dell' Arca; chronologischer Prospekt. *Jahrb. der K. Pr. K.-S.*, 1908. — L. B. Supino, *La scultura in Bologna nel sec. XV. Ricerche e studi*, Bologne, 1910, in-8°. — Hans Mackowsky. Sperandio Mantovano, *Jahrb. der K. Pr. K.-S.*, 1898. — A. Rubbiani, La tomba di Alessandro V, opus Sperandei, *Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per la provincia di Romagna*, Bologne, 1893. — W. Bode, Sperandio Mantovano, *Jahrb. der K. Pr. K.-S.*, Berlin, 1898. — Malaguzzi Valeri, Alcuni documenti per la storia dell' Arte in Bologna, *Archivio storico dell' Arte*, 1894. — Id., Contributo alla storia della scultura a Bologne nel Quattrocento, *Repert. für Kunstw.*, 1899. — P. Berthier, *Le tombeau de saint Dominique*, Paris, 1895. — P. Tommaso Bonora, *L'arca di san Domenico da Michelangelo*, Bologne, 1875. — L. Aldovrandi, Il sepolcro di S. Maria della Vita in Bologna e Niccolo dell'Arca, *L'Arte*, 1899. — Fritz Burger, *Francesco Laurana*, Strasbourg, 1907, in-8°. — Wilhelm Rolfs, *Francesco Laurana*, 1907, 2 vol. in-4°. — L. A. Cervetto, *I Gaggini da Bissone*, Gênes, 1904, in-fol. — Pietro Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, 3 vol. in-fol., 1893-1897. — A. G. Meyer, *Oberitalienische Frührenaissance Plastik*, Berlin, 1897, 2 vol. gr. in-4°. — Beltrami, *La Certosa di Pavia, storia e descrizione*, Milan, 1895. — Magenta, *Certosa di Pavia*, Milan, 1897. — F. Malaguzzi Valeri, *Gio. Antonio Amadeo scultore ed architetto lombardo*, Bergame, 1904, in-8°. — Dr Santo Monti, *La cattedrale di Como*, Come, 1897. — Ascanio Condivi, *Vita di Michel Angelo Buonarotti*, Rome, 1553 (2e dié-

tion avec notes de Mariette, Florence, 1746). — QUATREMÈRE DE QUINCY, *Histoire de la vie et des œuvres de Michel-Ange*, Paris, 1835, in-8°. — GAETANO MILANESI, *Le lettere di M. A. B. coi ricordi ed i contratti artistici*, Florence, 1875, in-fol. — FRANÇOIS DE HOLLANDE, *Quatre entretiens tenus à Rome en 1538-1539* (traduction française dans Raczynski, *Les Arts en Portugal*, 1846, in-8°). — CHARLES BLANC, EUGÈNE GUILLAUME, P. MANTZ, A. DE MONTAIGLON, CH. GARNIER. L'œuvre et la vie de Michel-Ange, *Gazette des Beaux-Arts*, 1876. — JOHN A. SYMONDS. *The life of M. A. B.*, Londres, 1893. in-4°. — CARL FREY, Studien zu Michel-Agniolo, *Jahrb. der K. Pr. K.-S.*, 1895. — ID., *Die Dichtungen des Michel Angelo*. Berlin, 1897. — J. VOGEL, Die Mediciigräber in Florenz, *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1878. — G. WARNECKER, Die allegorischen Gestalten an den Mediceer Gräbern von San Lorenzo, *Kunstchronik*, 1894. — C. FREY, *Die Dichtungen des M. A. Buonarroti*, Berlin, 1897, in-8°. — H. RIEGEL, *Die Grabstätten der Mediceer*, Leipzig, 1898. — JULIAN KLACZKO, *Rome et la Renaissance, Jules II*, Paris, 1898, in-8°. — CORRADO RICCI, *Michel-Ange* (trad. de l'italien par J. de Crozals), Florence, 1902, in-8. — H. BROCKHAUS, *Die Medici-Kapelle Michelangelos, Erklärung ihres Statuenschmuckes*, 1906. — FRITZ BURGER, *Studien zu Michelangelo*, Strasbourg, 1907, in-8°. — E. STEINMANN, Die Flussgötter an den Medici-Gräbern, *Zeitschrift f. bild. Kunst*. 1906. — ID., *Das Geheimnis der Medici-Gräber*, Leipzig, 1907, gr. in-8°. — ROMAIN ROLLAND, *Michel-Ange* (Les Maîtres de L'Art) et *Vie de Michel-Ange* (Vie des hommes illustres), Paris, 1907. — MARCEL REYMOND, L'Architecture du tombeau des Médicis, *Gazette des Beaux-Arts*. — ID., *Michel-Ange* (Coll. des grands artistes), Paris, in-8°. — HENRI THODE, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlin, 1903, gr. in-8, deux volumes parus. — ID., *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*. Berlin, 1908, 2 vol. in-8°. — CARL JUSTI, *Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen*, Leipzig, 1900, in-4°. — ID., *Michelango Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke*, Berlin, 1909, in-4°. — E. BERTAUX, *Rome* (Coll. des Villes d'Art), Paris, in-8°.

CHAPITRE III

LA PEINTURE ITALIENNE A LA FIN DU XVE SIÈCLE ET DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIE [1]

I

LÉONARD DE VINCI

Léonard de Vinci a Florence. L'atelier de Verrocchio. — Le grand effort de culture qui a divinement embelli la Florence du XVe siècle aboutit, dans le dernier tiers de ce siècle, à un miracle entre tous parfait et rare, le génie de Léonard de Vinci. Sans doute il serait aussi injuste que maladroit d'enfermer ce maître unique dans une catégorie d'artistes; il appartient, plus qu'à l'histoire de l'art, à l'histoire de l'intelligence humaine; mais nulle part mieux que dans ses quelques peintures et ses nombreux dessins nous ne saisirons le reflet de la grande lumière de la science qui pénétra, qui anima sa vie entière. Architecte, sculpteur et peintre, musicien et poète, ingénieur et chimiste, s'il chercha sans jamais se lasser à remonter par l'analyse jusqu'aux origines de la beauté vivante, ce fut pour la créer à nouveau et en fixer les éléments immortels. Usée par le temps, son œuvre la plus illustre nous laisse à peine deviner de quelle plénitude de splendeur cette beauté émerveilla les contemporains; c'est dans les manuscrits, aujourd'hui dispersés en des collections publiques et privées (les Bibliothèques de Milan, de l'Institut de France et du Château de Windsor entre autres), manuscrits dont l'écriture illisible aux non initiés apparaît toute parsemée de croquis innombrables, que l'on doit

1. Par M. André Pératé.

chercher la pensée de celui qui, par la curiosité tout au moins, mérita vraiment d'être appelé « l'homme universel ».

Léonard naquit en 1452 au village de Vinci, proche de Florence, dans la région montagneuse qui domine le cours inférieur de l'Arno. Fils naturel d'un ser Piero, d'une famille de notaires florentins, et d'une pauvre paysanne, Catarina, recueilli par son père qui le fit instruire avec soin, il se montra dès l'adolescence épris de toutes les formes de la beauté. Vasari a ramassé avec émotion les traditions et légendes venues jusqu'à lui sur l'artiste « vraiment admirable et céleste; » il nous fait assister à son entrée dans l'atelier de Verrocchio, à l'émerveillement d'Andrea devant la révélation de ce génie. Il est vraisemblable en effet que Léonard, inscrit dès 1472 dans la corporation des peintres, ne tarda pas à faire reconnaître ses dons éminents même à côté de compagnons d'atelier tels que Pérugin et Lorenzo di Credi, ou de rivaux plus âgés et célèbres tels que Botticelli; il est possible même que l'ardeur créatrice du maître se soit accrue aux exemples de l'élève; mais il serait plus que risqué d'admettre, comme on l'a fait trop longtemps sur la foi de Vasari, une collaboration de Léonard à certaines parties en apparence plus parfaites des peintures de Verrocchio. Nous avons vu (tome III, p. 670-692), en étudiant le chef-d'œuvre de ce grand artiste, le *Baptême du Christ*, ce qu'il fallait penser de la légende de l'ange peint par Léonard; quant à la charmante *Annonciation* des Offices, si proche de ce dernier tableau par bien des détails (la figure et la draperie de la Vierge y rappellent tout particulièrement celles de l'ange du *Baptême*), c'est encore à Verrocchio (aidé peut-être par Lorenzo di Credi) qu'il convient, semble-t-il, de la restituer. Un très beau dessin du Musée des Offices, la tête de Vierge que voici reproduite (fig. 167), et que l'on catalogue toujours sous le nom de Léonard, a toute la préci-



Phot. Alinari

Fig. 167. — Étude pour une tête de Vierge. Dessin de Verrocchio.
(Musée des Uffizi, Florence.)

sion raffinée de l'art de Verrocchio; elle suffirait seule à nous faire comprendre dans quelle atmosphère de poésie subtile le jeune artiste fut plongé dès l'abord.

Un des premiers dessins de Léonard, conservé au Musée de Weimar,



Fig. 168. — Étude pour l'Adoration des Mages. Dessin de Léonard de Vinci. (Musée du Louvre.)

peut être opposé à celui-là. C'est une tête d'adolescent, où l'on a voulu voir une étude d'après le *David* de Verrocchio (de 1476), mais qui dut être exécutée dans l'atelier d'après le modèle vivant; on y relève déjà toute la distance qui sépare l'élève du maître. Le modelé infiniment souple et moelleux, on dirait presque velouté, du visage, le pli souriant des lèvres, la profonde lumière des grands yeux sous leurs paupières un peu lourdes,

indiquent, d'une façon très personnelle, de nouvelles recherches et de nouvelles prédilections.

On n'a pas encore réussi, malgré l'abondance des récents travaux critiques, à fixer une chronologie régulière de la vie et des œuvres de Léonard. Tout le début de sa carrière artistique, comprenant le premier séjour à Florence, nous demeure obscur. On s'accorde généralement aujourd'hui à désigner comme sa plus ancienne peinture la minuscule *Annonciation* du Louvre, à peu près composée comme celle de Verrocchio, et vraisemblablement de même époque; peinture assez inexpérimentée, mais dont les indications un peu sommaires ont un très grand charme.

Un croquis annoté du Musée des Offices, qui porte la date de 1478, nous apprend que Léonard avait alors commencé « les deux Vierges Maries ». Tableaux disparus, ou restés inachevés? nous l'ignorons. Mais, à cette même date, nous savons qu'il avait reçu de la Seigneurie de Florence commande d'un retable destiné à une chapelle du Palais Vieux. L'œuvre fut abandonnée; car, dès 1483, la Seigneurie s'adressait à Ghirlandajo, puis à Filippino Lippi pour obtenir son décor d'autel. Cependant, en 1479, après l'échec de la conjuration des Pazzi, Léonard, en même temps que Botticelli, exécutait une autre besogne qui peut sembler étrange à nos délicatesses : il peignait sur les murs du Palais Vieux les effigies des suppliciés, comme épouvantail aux fauteurs de désordre. Un dessin de la collection de M. Bonnat nous fait foi de la curiosité impassible avec laquelle le jeune artiste s'acquitta de sa tâche.

En 1481, il entreprenait un grand retable pour les moines du couvent de San Donato à Scopeto; puis, par ce même défaut de caractère qui le portait d'un désir à un autre et le dégoûtait vite de ce qu'il avait ardemment commencé, il laissa aussi son travail, et, là encore, fut remplacé par Filippino Lippi. Or, comme le tableau peint par Filippino (en 1496 seulement) n'est autre que la célèbre *Adoration des Mages* du Musée des Offices, il n'est pas trop imprudent d'admettre que le carton de l'*Adoration des Mages* de Léonard, conservé au même Musée, et qui, par les dimensions et la composition, se rapproche étroitement de l'œuvre de Filippino, eut bien probablement cette destination.

Il existe d'assez nombreux dessins qui nous font assister aux transformations successives de l'idée de Léonard. Le plus beau est celui que Louis Galichon a légué au Louvre (fig. 168). Les silhouettes des figures debout ou agenouillées autour de la Vierge et de l'Enfant y sont enlevées d'un trait de plume léger, qui rappelle, avec une fluidité, une élégance plus parfaites, les dessins que vers le même temps Botticelli commençait pour l'illustration de Dante. Du dessin du Louvre au carton des Offices la différence est grande. La composition s'est modifiée singulièrement, surchargée de personnages, compliquée d'une gesticulation violente qui rappelle, ou plutôt



Phot. Alinari

Fig. 169. — La Vierge aux rochers, par Léonard de Vinci.
(Musée du Louvre.)

annonce Filippino Lippi : les rois se prosternent à terre, des chevaux se cabrent, des cavaliers arrivent au galop; mais le clair-obscur indiqué dans la peinture monochrome, en camaïeu brun, atténue de son charme enveloppant ce qu'il peut y avoir d'excessif dans ces rythmes tumultueux, si loin de la gravité religieuse et sereine d'un Ghirlandajo.

Cette recherche du clair-obcur (que l'on remarquera également dans un autre tableau inachevé de la même époque, le *Saint Jérôme* de la Pinacothèque Vaticane) est nouvelle dans l'art italien; elle rompt décidément avec les traditions des primitifs, avec la vivacité lumineuse des peintures et des fresques du Quattrocento. Léonard, dans son *Traité de la peinture*, se moque des artistes qui cachent leur peu de science sous l'éclat de l'or et de l'outremer; sculpteur plus encore que peintre, il veut le modelé avant la couleur. Comment le regretter devant la perfection d'un dessin qui va jusqu'au seuil de l'inexprimable? Mais ce qui était un triomphe pour cet homme extraordinaire devenait un danger pour ses imitateurs; Florence avec Léonard renonçait aux joies de la couleur; et Parme et Venise bientôt allaient seules enseigner la recherche du modelé dans la lumière.

Léonard a Milan. La Vierge aux Rochers. — Un hasard décida de la destinée de ce grand maître. Ludovic le More gouvernait alors le duché de Milan. C'était le type accompli du tyran intelligent et fastueux, aussi pourvu de goût que dénué de scrupules. Protecteur des arts, il fut plus heureux que Laurent le Magnifique lui-même, puisqu'il sut retenir Bramante, et conquérir Léonard.

Il cherchait un artiste qui fût capable d'exécuter la statue équestre de François Sforza, son père. Léonard, qui lui était recommandé comme musicien, fut agréé comme sculpteur. Il y a peu de documents dans l'histoire de l'art qui offrent l'intérêt de la lettre qu'il écrivit au More, lettre dont le brouillon (ou la copie) est conservé à Milan, dans le fameux *Codex Atlanticus* de la Bibliothèque Ambrosienne. Il s'y offre à faire l'essai de procédés nouveaux de mécanique, à construire des machines de guerre, des canons de forme inusitée, des navires incombustibles, à établir des routes, des ponts et des tunnels; et après l'énumération de ses ressources d'ingénieur, il ajoute : « En temps de paix, je crois que je puis égaler n'importe qui en architecture, et en construisant des monuments privés ou publics, et en conduisant de l'eau d'un endroit à un autre. Je puis exécuter de la sculpture en marbre, bronze, terre cuite; en peinture, je puis faire ce que ferait un autre, quel qu'il puisse être. En outre, je m'engagerais à exécuter le cheval de bronze en la mémoire éternelle de votre père et de la très illustre maison de Sforza, et si quelqu'une des choses ci-dessus mentionnées vous paraissait impossible

ou impraticable, je vous offre d'en faire l'essai dans votre parc ou en toute autre place qui plaira à V. E., à laquelle je me recommande en toute humilité. »

Fig. 170. — Etude pour le Saint Jean de la Vierge aux Rochers. Dessin de Léonard de Vinci.

(Musée du Louvre.)

Vers quel moment doit-on supposer que Léonard quitta Florence pour Milan? Il faut d'abord écarter l'hypothèse d'un voyage en Orient, par laquelle on a cru pouvoir expliquer certaines allusions et descriptions que l'on rencontre dans les manuscrits, et jusqu'à la copie de deux lettres énonçant des travaux exécutés pour le sultan du Caire, lettres dont rien ne prouve que l'original soit de Léonard. Bien des raisons font incliner à accepter la date de 1483, quoique les documents d'archives ayant trait au séjour de Léonard à Milan ne remontent pas au delà de 1487; cette même année, le poète de cour Bernardo Bellincioni célébrait l'Apelle que le duc était allé chercher à Florence :

Da Fiorenza un Apelle ha qui condotto.

Alors commença le long travail qui devait aboutir au modèle de statue équestre (voir p. 187 et suiv.). Nous n'avons pas à nous en occuper ici; il suffira de mentionner les admirables études au crayon, à la plume, au lavis, qui représentent le cheval dans ses mouvements et son anatomie. Léonard cependant s'occupait d'une peinture que lui avait commandée la confrérie de la Conception de Saint-François de Milan, et qu'il devait exécuter en collaboration avec le peintre Ambrogio Preda, ou de Predis. C'était *la Vierge aux rochers*, dont il existe, en dehors de plusieurs copies ou imitations anciennes, deux exemplaires de composition presque semblable, les tableaux du Louvre et de la National Gallery de Londres. L'exemplaire de Londres, qui provient du couvent de Saint-François, reproduit avec une suavité un peu molle le tableau du Louvre, si bien que l'on est tenté de voir



Fig. 171. — Étude pour l'Enfant Jésus de la Vierge aux Rochers. Dessin de Léonard de Vinci.

(Musée du Louvre.)

dans ce dernier l'original exécuté par Léonard à Florence peut-être, au temps où il n'était pas encore dégagé entièrement de l'inspiration de Verrocchio (fig. 169). Ce décor de rochers sombres et fissurés, au travers desquels on aperçoit un paysage d'eau et de promontoires aigus, comme projetés par un soulèvement volcanique, l'idée première s'en trouve dans le *Baptême* de Verrocchio, mais combien enrichie par la fantaisie savante de son élève! Et quelles merveilles que les figures de la Vierge, si jeune et si pure, et de l'Ange, si délicat et raffiné, auprès de ces enfants nus où l'on voit pour la première fois arriver à la perfection l'effort presque continu de tant de générations d'artistes florentins! Tout de ce tableau charmant a été préparé par des études, des croquis d'une précision incomparable. Certains dessins, sur papier rose ou bleu, de la tête de la Vierge, de celles des enfants (à Chatsworth, au Louvre, fig. 170 et 171), sont d'une fraîcheur, d'une noblesse et d'une grâce que rien ne dépassera; et il n'est pas jusqu'aux fleurs, iris et ancolies, qui tapissent le sol sur le bord d'une source limpide, dont nous ne possédions aussi de nombreux et admirables croquis. Le mystère du tableau s'est malheureusement accru à l'excès sous les vernis épais et sombres dont les deux exemplaires de Paris et de Londres ont été revêtus à plusieurs reprises, et qu'il serait sans doute imprudent de supprimer.

La Cène. — L'église Sainte-Marie-des-Grâces, fondée par les dominicains en 1464, était à peine terminée en 1497, au moment où y furent célébrées les obsèques solennelles de Béatrix d'Este, longuement pleurée par Ludovic le More. Léonard, sur les instances du duc, achevait alors de peindre dans le réfectoire des moines sa célèbre *Cène*, commencée quelques années auparavant, à une date que l'on n'a pas réussi encore à déterminer (fig. 172). Ce fut l'œuvre maîtresse de sa vie, la seule qu'il put mener à bonne fin, et dont, avec une amère désillusion, il dut prévoir la ruine prochaine, comme il avait vu s'écrouler le colossal groupe équestre dont au même temps il poursuivait l'édification.

Bien des fois en deux siècles l'admirable sujet de la *Cène* avait été traité par les peintres italiens. Duccio, Giotto et leurs élèves s'étaient conformés à la tradition byzantine. Au xv[e] siècle, à la suite d'Andrea del Castagno (v. tome III, p. 655), les artistes ont adopté une disposition plus claire, présentant tous les apôtres, à l'exception du seul Judas, de face, aux deux côtés du Christ; d'ailleurs, comme le sujet semblait le commander, ils continuèrent d'illustrer tout spécialement le moment de la fraction du pain, c'est-à-dire l'institution de l'Eucharistie. Seul, Fra Angelico a eu l'idée grandiose (dont Signorelli s'inspirera) de représenter la communion donnée par le Christ aux Apôtres. Léonard, tout en conservant l'ordonnance générale de la peinture de Castagno, a cherché à donner au



Phot. Alinari

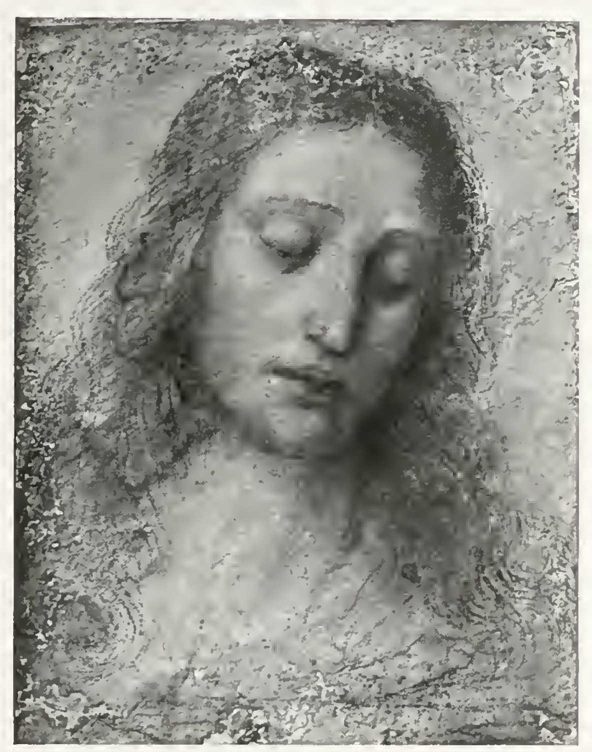
Fig. 172. — La Cène, par Léonard de Vinci (Réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces, Milan).

sujet une beauté plus humaine, au risque de le dépouiller de sa profonde signification religieuse; il en a fait un drame, dont il trouve le thème dans les paroles du Christ : « En vérité, je vous le dis, un de vous me trahira (Jean, XIII, 21). » Nous avons vu (tome III, p. 658) que cette nouvelle interprétation de *la Cène* avait été déjà indiquée, quinze ans plus tôt, dans la fresque de Ghirlandajo au couvent d'Ognissanti; mais il faut bien avouer qu'il y a un abîme entre cette œuvre si noble et si pondérée, un peu timide aussi et gauche d'exécution, et la fresque de Milan, qui a été la vie et la beauté mêmes.

La fresque occupe tout le fond du réfectoire, dont elle semble, par un artifice de perspective, prolonger les murailles jusqu'à une triple fenêtre ouverte sur un paysage de montagnes. La nappe blanche de la table est au premier plan de la composition, barrant à mi-corps les figures de tous les acteurs du drame, qui font face au spectateur; et la fenêtre centrale forme un cadre lumineux à la tête et aux épaules du Christ.

Ce n'est pas du premier coup que Léonard a conçu le rythme merveilleux de la *Cène*. Un dessin à la sanguine, conservé à l'Académie de Venise, nous montre qu'il avait accepté d'abord, à l'exemple de ses devanciers, d'isoler la figure de Judas, au-devant de la table. Il s'aperçut vite que c'était une façon un peu enfantine de désigner le traître; et il renonça également à représenter saint Jean à demi couché et sommeillant contre la poitrine de son Maître. Le Christ, seul, les mains étendues sur la table, auréolé non plus artificiellement, mais par la lumière du paysage qui s'ouvre derrière lui, attire invinciblement tous les regards. Pour reconnaître, dans l'usure de la fresque, les traits du divin modèle (que Léonard, selon Vasari, désespérant d'atteindre la perfection, aurait laissés inachevés — mais ce n'est qu'une légende), il faut étudier, au Musée Brera de Milan, l'admirable dessin aux crayons de couleur, bien fatigué aussi, bien rongé, où transparaît encore une suavité indéfinissable (fig. 175). D'autres dessins, à la sanguine et à la pierre noire, qui appartiennent à la Bibliothèque de Windsor, sont des études pour les têtes des Apôtres. C'est là, dans l'étonnante variété des types et des gestes, que l'on peut apprécier tout ce que Léonard a apporté de nouveau dans la peinture, comprendre l'enthousiasme et presque la stupeur des contemporains. Exprimer la vie, en donnant à chaque figure son individualité propre, exprimer l'émotion, la passion qui se traduisent par les gestes, ce n'était rien, s'il n'avait tout enveloppé d'un rythme musical, où les lignes balancées et contrastées se fondent en une même harmonie. Dans ces groupes de figures réparties trois par trois, l'éloquence des mains est pour la première fois souveraine; et il faudrait analyser encore le style de ces draperies à l'antique, qui contribuent à situer la noble image hors d'un temps et d'un lieu déterminés, pour lui conférer une beauté universelle.

Une restauration toute récente et conduite avec un soin minutieux (en 1908) a fixé une dernière fois les ruines d'une peinture qui s'en allait par écailles. Le défaut initial de la *Cène*, c'est d'avoir été peinte par un chimiste. Léonard connaissait insuffisamment les procédés de la fresque, ou plutôt peut-être, comme Baldovinetti, il prétendait les améliorer. Un enduit défectueux, l'emploi inopportun de l'huile, des retouches maladroites et impudentes, suivies de nettoyages sommaires, enfin l'humidité persistante de la muraille, ont eu raison peu à peu d'une des plus parfaites créations de l'art; heureux sommes-nous encore qu'il en subsiste une ombre, infiniment vénérable.



Phot. Alinari.

Fig. 175. — Étude pour le Christ de la Cène. Dessin de Léonard de Vinci.
(Musée Brera, Milan.)

Autres peintures de Léonard a Milan. Il retourne a Florence. La sainte Anne. La Joconde. La Léda. La Bataille d'Anghiari. — En face de *la Cène*, un *Calvaire*, peinture médiocre d'un artiste local, Montorfano, semble encore, par un singulier contraste, aussi intact qu'à son origine (en 1495). Il était encadré, à droite et à gauche, de deux portraits du duc et de la duchesse, portraits que Vasari attribue à Léonard, mais que l'on a toute raison de croire d'un peintre de la vieille école lombarde; l'état de complète ruine où on les voit aujourd'hui ne permettant d'ailleurs pas une attribution plus précise. On ne connaît, de la main de Léonard, aucun portrait du More ni de Béatrix; en revanche, nous savons, et la chose n'est pas sans étrangeté, qu'en 1497, Isabelle d'Este, la sœur de Béatrix, désirant posséder une peinture de Léonard, écrivit à Cecilia Gallerani, maîtresse du More, pour obtenir d'elle son portrait, célébré par un sonnet du poète de cour Bellincioni (mort en 1492). Il semble que l'on ait perdu toute trace de cette précieuse image, aussi bien que du portrait d'une autre maîtresse du More, Lucrezia Crivelli, que l'on a, sans preuve aucune, voulu reconnaître dans *la Belle Ferronnière* du Louvre.

Léonard a travaillé, en même temps que Bramante, au décor de diverses salles du château des Sforza, aujourd'hui restauré et transformé en Musée. Quelques vestiges de ce décor ont été retrouvés; mais les seules peintures que l'on puisse certainement attribuer au maître, ces silhouettes de grands arbres dont les frondaisons régulières viennent encadrer à la voûte des cartouches emplis d'inscriptions, ont été si entièrement, si cruellement renouvelées, que l'idée seule, idée charmante et grandiose, en subsiste.

Fig. 174. — Isabelle d'Este. Dessin de Léonard de Vinci.
(Musée du Louvre.)

L'invasion des Français en Italie, la chute de Ludovic le More, changèrent brusquement les destinées de Léonard. Il s'abandonna, sans lutter, à la mauvaise fortune, et offrit ses services à Louis XII. Mais il ne fut pas encore appelé en France, malgré l'enthousiasme témoigné par le roi devant la *Cène*. Il quitta Milan, vers la fin de 1499, pour gagner Mantoue, où l'appelait Isabelle d'Este. C'est alors qu'il fit de la marquise le délicieux portrait au fusain que possède le Louvre (fig. 174), portrait qu'il promit de remplacer par une peinture qui ne fut jamais exécutée; car il partit encore, fit à Venise un bref séjour, et arriva en mars 1500 à Florence.

Il y rentrait illustre, admiré, bientôt imité par la génération d'artistes qui avait succédé à la sienne; seul Michel-Ange, très jeune encore (il était né en 1475), l'observait avec défiance et colère. Après quelques menus travaux exécutés pour César Borgia, il accepta de composer, pour les Servites, le carton de la *Sainte Anne*, ce chef-d'œuvre de dessin que conserve l'Académie Royale de Londres, repris avec un arrangement nouveau dans la peinture inachevée du Louvre (fig. 175). Il faudrait pouvoir dire tous les trésors de science et de grâce dont est pénétrée cette composition si rare dans l'art italien, mais assez fréquente au delà des Alpes; il faudrait dire surtout par quelle suavité plus mûre et plus profonde elle se distingue de la juvénile *Vierge aux rochers*. Toute la volupté lombarde y est épandue, avec l'attrait irrésistible du sourire que, vers le même temps, Léonard commence à fixer aux lèvres de la Joconde.

C'est vraisemblablement vers 1506 que fut terminé le portrait de Monna



Phot Emery Walker Londres

LÉONARD DE VINCI _ SAINTE ANNE, LA VIERGE, L'ENFANT ET S^T JEAN BAPTISTE

Carton conservé à la Royal Academy. Londres

Librairie Armand Colin Paris

(pour Madonna) Lisa del Giocondo, la plus célèbre des images de la beauté féminine (fig. 176). La littérature s'en est emparée, avec un tel luxe d'épithètes, un tel abus de lyrisme romantique et d'analyses sentimentales, qu'il devient fort difficile d'en parler avec simplicité. « Qui veut savoir jusqu'à quel point l'art peut imiter la nature, qu'il s'en rende compte en examinant cette tête; cette peinture est plutôt œuvre divine qu'humaine, et on la tient pour une chose merveilleuse et vivante, à l'égal de la nature elle-même. » C'est Vasari qui s'exprime de la sorte; et après ce préambule dithyrambique, il décrit le portrait avec une telle précision de détails réalistes, que l'on a pu croire, ne retrouvant aucune trace de ces minutieuses observations, que la peinture, dans l'état où elle nous est parvenue, avait été gravement altérée par les restaurations et les vernis. Mais il n'en est rien, et l'on ne constatera point sans amusement que la page si souvent citée de Vasari est, elle aussi, un pur morceau de littérature, et le premier de tous : le portrait de la Joconde, acheté par François Ier, se trouvait en France, au château de Fontainebleau, au moment même où l'historien des peintres, qui n'avait pu le voir, le décrivait avec tant de zèle.



Fig. 175. — La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne, peinture de Léonard de Vinci.
(Musée du Louvre.)

Léonard y a fondu toute sa science en poésie. Il s'y est refusé les joies de la couleur, ou plutôt il a voulu en amortir tous les tons; il a éteint le jaune et le vert de la robe en une harmonie sombre et dorée, faite pour illuminer doucement le blond mat du visage et de la gorge, encadrés par les cheveux crêpelés et flottants. Les mains croisées l'une sur l'autre ont une plénitude de beauté souple et mûre qu'aucun des plus grands portraitistes modernes n'arrivera à égaler, et le sourire pensif qui s'éternise au pli des yeux et de la bouche aiguise son mystère dans l'atmosphère de rêve que crée derrière cette figure assise le plus singulier, le plus compliqué des paysages.

C'est à Fontainebleau, aux côtés de la *Joconde*, que vint émigrer, briller et disparaître une *Léda*, que nous ne connaissons plus que par des copies ou des dessins. Le sujet, difficile à traiter, commençait alors à tenter les peintres italiens; Michel-Ange y a voulu rivaliser avec Léonard, et Raphaël fut assez vivement séduit par le carton, terminé au plus tard en 1505 ou 1506, pour en faire un dessin à la plume, très curieusement simplifié, que possède la Bibliothèque de Windsor. La *Léda* de Léonard, que Cassiano del Pozzo, l'ami de Poussin, vit en 1625 à Fontainebleau, et qu'un inventaire des peintres y mentionne encore en 1694, dut disparaître peu après cette date; et peut-être quelque scrupule excessif l'aura-t-il fait détruire.

Un travail d'une importance bien plus grande avait porté jusqu'à une haine véritable la rivalité de Léonard et de Michel-Ange. A tous deux la Seigneurie de Florence avait commandé, en 1503, une décoration peinte pour les murailles de la grande salle du Conseil, que l'on venait de reconstruire en 1497; Michel-Ange y entreprit son carton de la *Guerre de Pise*; Léonard eut mission de commémorer la *Bataille d'Anghiari*, gagnée par les Florentins, en 1440, sur les troupes du duc de Milan, Philippe-Marie Visconti.

Une fois de plus, les malencontreuses inventions du chimiste devaient ruiner les plus belles conceptions du peintre. Léonard avait terminé en moins de deux ans les études préliminaires; en février 1505, il fit établir ses échafaudages, et se mit à peindre. Mais, au lieu d'employer la fresque, son idée était de reproduire, d'après les recettes de Pline, les procédés d'encaustique des anciens; sa peinture à l'huile, mêlée de cire, loin de se dessécher, coula au feu de ses réchauds; découragé, il abandonna tout brusquement, et quitta Florence.

Ce que nous connaissons de ce grand décor, par des croquis de Windsor, du British Museum, de l'Académie de Venise, du Musée de Pesth, surtout par le très beau dessin de Rubens exposé au Louvre, nous montre que Léonard s'efforça d'y résumer toutes ses études du cheval en mouvement, études déjà poussées si loin à Milan, pour le monument de Sforza. Il s'attacha particulièrement à un épisode de la bataille, à une lutte de cavaliers qui se disputent un drapeau; il y traduisit jusqu'au paroxysme la fureur de la mêlée, des hommes qui se tordent et se frappent, des chevaux qui se cabrent et mordent; et le meilleur éloge que l'on puisse faire de sa composition est que Rubens, le peintre par excellence de la fougue, y soit allé chercher des leçons.

Nouveau séjour a Milan. Voyage a Rome. Départ pour la France. Léonard au service de François I[er]. Sa mort. — Après un rapide voyage à Rome, Léonard, autorisé par le gouvernement florentin à prendre un

congé, sur la demande de Charles d'Amboise et sur les instances person-



Phot. Alinari

Fig. 176. — La Joconde, peinture de Léonard de Vinci.
(Musée du Louvre.)

nelles de Louis XII, regagna Milan. On ne saurait citer avec certitude une

œuvre peinte qui date de ce nouveau séjour, sauf peut-être le *Bacchus* du Louvre (qu'il n'a certainement point terminé lui-même); mais la petite cohorte des élèves de Léonard dut vers cette époque exécuter quelques-unes des peintures que l'on a souvent attribuées au maître, et dont nous aurons à parler bientôt. D'ailleurs, après la mort de Charles d'Amboise, en 1511, après celle de Gaston de Foix, en 1512, les Français durent abandonner Milan, et le fils aîné du More, Maximilien Sforza, se trouva pour un temps pouvoir disposer de Léonard. Peut-être lui tint-il rancune d'avoir avec une facilité vraiment extrême servi des maîtres si différents; quoi qu'il en soit, Léonard n'entreprit rien de nouveau à Milan, et, dès le 24 septembre 1513, il partait pour Rome avec quatre de ses élèves. Il y devait rencontrer, à la cour de Léon X, les meilleurs artistes de l'Italie; c'étaient Giuliano da San Gallo, Bramante, Caradosso, Raphaël, Sodoma; c'était encore Michel-Ange, mais que l'on tenait à l'écart. La faveur d'un pape si bienveillant aux artistes ne réussit point à obtenir du grand rêveur autre chose que des plans d'ingénieur ou des essais de chimiste; et Vasari raconte assez joliment que Léon X, lui ayant commandé une peinture et apprenant qu'il s'occupait à distiller des huiles et des herbes pour en préparer le vernis, s'écria : « Hélas, cet homme ne fera rien, car il s'occupe de l'achèvement de son œuvre avant de songer à son commencement! »



Phot. Alinari

Fig. 177. — Portrait de Léonard de Vinci par lui-même : dessin.
(Bibliothèque royale, Turin.)

Cependant les Français, avec François Ier, venaient de rentrer à Milan (16 octobre 1515); Léonard y était avant eux. On sait l'histoire de la sublime flatterie de l'artiste courtisan, l'invention de ce lion automate qui marcha vers le souverain, puis se dressa et entr'ouvrit sa poitrine, où

étincelaient les lis de France. Le roi lettré, spirituel, de curiosité insatiable, avait conquis le vieil artiste; il l'emmena par delà les monts, et lui assigna pour demeure le petit château du Cloux, à Amboise. C'est là, dans l'atmosphère riante et douce des bords de la Loire, que Léonard acheva paisiblement sa longue carrière. Nous pouvons imaginer son visage d'après le merveilleux portrait qu'il fit de lui-même, le dessin à la sanguine qui est conservé dans la Bibliothèque royale de Turin (fig. 177); toute l'intelligence humaine, mais combien désabusée! est inscrite dans les rides, dans la lumière pénétrante des yeux, dans le pli amer de la bouche. Son élève Francesco Melzi l'avait seul accompagné; il l'assista dans ses derniers travaux.



Phot. Alinari

Fig. 178. — Saint Jean Baptiste, peinture de Léonard de Vinci.

(Musée du Louvre.)

Parmi les tableaux que Léonard montra, le 10 octobre 1516, au cardinal d'Aragon, qui était venu le visiter, il y avait un portrait de femme, une *Madone* avec l'Enfant Jésus et sainte Anne, et un *Saint Jean Baptiste*. Ce Saint Jean, que conserve le Louvre (fig. 178), est une œuvre singulière, et qui a exalté certaines imaginations presque à l'égal de la Joconde, sans lui être pourtant à aucun degré comparable : figure androgyne et voluptueuse, enveloppée d'un clair-obscur mystérieux où luisent, sous de longs cheveux bouclés, un front splendide, une épaule et un bras de femme, dont la main lève un doigt vers le ciel. Le sourire inquiétant des yeux et de la bouche semble promettre tout autre chose que l'austérité de la croix, d'ailleurs presque enfouie en d'insondables ténèbres. L'exécution, toujours infiniment savante, mais un peu molle, de ce dernier tableau commence à trahir les défaillances de la vieillesse; et de fait nous savons que le grand artiste, à demi paralysé du bras droit, dut renoncer à peindre pour se donner entièrement à ses études d'ingénieur ou de mécanicien; il écrivit aussi, continuant à noter ses observations et ses souvenirs, triste de se sentir isolé, malgré la faveur du roi, et d'achever sa vie en pays étranger.

Il dicta son testament à maître Boreau d'Amboise, le 23 avril 1519; il léguait ses manuscrits et dessins à son fidèle Melzi. Huit jours après, le 2 mai, il s'éteignait paisiblement; il avait soixante-sept ans.

Si les peintures que nous possédons de Léonard sont bien peu nombreuses, si quelques-unes sont demeurées inachevées, du moins pouvons-nous y surprendre, comme en ses prodigieux dessins, le reflet d'une perfection suprême dont il s'est approché plus que tout autre artiste. Et le secret de cette perfection, le secret aussi de l'infatigable curiosité qui occupa tous ses instants, nous le trouverons dans la brève maxime qu'il laissa à la méditation de ses élèves et de ses admirateurs, profonde parole, et d'un théologien, pourrait-on dire, autant que d'un artiste : « Plus on connaît, plus on aime ». Il a cherché à connaître. Il s'est informé, autant qu'il était possible à son époque, des lois secrètes de la nature, lois de ses déformations apparentes et de ses monstruosités aussi bien que de ses harmonies; et il a été encore, comme dessinateur et pour son propre amusement, un caricaturiste de génie, dont la fantaisie, même en ses écarts les plus surprenants, obéit toujours à un rythme intérieur.

Les écrits de Léonard ne sont pas moins attachants à étudier que son œuvre peint. Créateur d'une Académie à Milan, il prit à tâche d'enseigner sa doctrine, et une bonne partie des cinq mille pages écrites de sa main qui sont parvenues jusqu'à nous sont ou les notes, ou les ébauches, ou le texte même d'un magnifique *Traité de la peinture*, qu'il a illustré de ses dessins. Ce traité, publié pour la première fois et de la façon la plus incomplète, en 1651, à Paris, fut réédité fréquemment, et en six langues différentes. Les éditions tentées de nos jours, d'après les manuscrits, par MM. Richter et Ludwig, ont singulièrement avancé l'étude des théories de Léonard; elles permettent de se débrouiller tant bien que mal dans le fouillis, presque inextricable parfois, de ces manuscrits que d'admirables reproductions en fac-similé nous rendent désormais accessibles; et l'on peut prévoir le temps où sera enfin achevé le monument dû au plus grand, au plus profond des interprètes de la nature, « cette fille de Dieu », *la natura figliuola di dio* : ce sont les termes mêmes de Léonard.

II

ÉLÈVES ET SUCCESSEURS DE LÉONARD DE VINCI LES ÉCOLES DE PEINTURE DANS LE MILANAIS ET JUSQU'A LA RIVIÈRE DE GÊNES

La peinture de Milan a Gènes avant l'arrivée de Léonard de Vinci. — Lorsque le génie de Léonard vint imposer aux peintres de Lombardie une manière nouvelle de sentir et d'exprimer, ce fut, mieux que la transformation, la fin des petites écoles locales qui avaient essaimé de Venise et de Padoue vers Brescia et Milan. Le chef de la primitive école lombarde était Vincenzo Foppa, né à Brescia entre 1427 et 1430. Il a été assez négligé des historiens d'art jusqu'à ces derniers temps, où des recherches dans les archives de Brescia et de Pavie ont permis de reconstituer les principales phases de sa longue existence. Sa plus ancienne œuvre, un petit *Crucifiement*, au Musée de Bergame, le montre tout voisin du rude professeur de Padoue, Squarcione. Il peignit, peu après 1457, sur la façade de l'hôpital de Milan, une fresque, aujourd'hui détruite, qui en commémorait la fondation par François Sforza. Plus tard il collabora au charmant décor de la chapelle de Saint-Pierre Martyr, dans l'église de Saint-Eustorge de Milan; c'est à lui que l'on doit attribuer, tout au moins, les quatre figures des *Pères de l'Église*, en de larges médaillons qui ornent les retombées de la voûte. Sa peinture la meilleure, et la plus fréquemment citée, est la grande fresque du Musée Brera, le *Martyre de saint Sébastien* (fig. 179); elle se ressent encore quelque peu de la raideur de Squarcione, mais avec une entente du nu qui fait songer à Mantegna. Après avoir passé plus de trente ans à Pavie, Foppa, fuyant la gloire de Léonard de Vinci, s'en revint à Brescia, où il mourut en 1516.

Il avait formé d'assez nombreux élèves, dont le meilleur, Ambrogio da Fossano, surnommé Borgognone, n'a pas encore obtenu l'honneur d'une monographie. C'est pourtant un maître parfois délicieux, et dont l'œuvre ne manque ni d'abondance ni même de grandeur. Il eut pour aide, principalement dans ses fresques, son frère Bernardino, auquel vraisemblablement doivent être restituées un certain nombre d'œuvres plus faibles jusqu'ici classées à son nom. La plus ancienne peinture qui soit indiscutablement de sa main est une charmante *Madone entourée de saints*, conservée à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan; la date peut en être fixée vers 1480. C'est un peu plus tard, de 1488 à 1495, que Borgognone alla

peindre ses beaux tableaux d'autel de la Chartreuse de Pavie, le *Calvaire*, signé et daté de 1490, et les images des deux saints patrons des cités de Milan et de Pavie, *Saint Ambroise* et *Saint Syrus*, entourés d'autres saints (fig. 180). Il s'y montre encore un primitif, usant, comme l'Angelico et ses élèves, des couleurs vives et de l'or, mais avec une profondeur d'émotion et une science impeccable des lignes qui le place infiniment au-dessus de son maître Foppa. Bramantino dut lui être associé dans le décor à fresque des voûtes de la même église, musée délicat et précieux de peinture lombarde.



Phot. Anderson

Fig. 179. — Le Martyre de saint Sébastien, fresque de Vincenzo Foppa.
(Musée Brera, Milan.)

Dans le *Baptême du Christ*, de l'église de Melegnano, apparaît une manière différente, où l'artiste use et abuse des notes grises; mais il revient, dès 1508, à un équilibre plus joyeux des couleurs avec le grand retable de l'église de San Spirito à Bergame, suivi par les tableaux de Lodi, dont l'un, la *Présentation au Temple*, est d'un charme incomparable. Peut-être faut-il attribuer à l'influence de Léonard les délicatesses nouvelles du clair-obscur que l'on y remarque, comme aussi et surtout dans l'émouvante *Pietà* du Musée de Bergame; mais il peut suffire d'en chercher l'explication dans le développement régulier de ce beau et tranquille génie de primitif, qui ne craint pas de revenir aux errements des vieux maîtres lorsqu'il lui est donné, vers la fin de sa vie, de décorer la vaste abside de San Simpliciano de Milan. Le *Couronnement de la Vierge*, qu'il y peignit à fresque, vers 1518, semble antérieur d'un siècle à la célèbre *Assomption* de Titien, qui est exactement de cette date; et pourtant, avec ses innombrables figures d'anges qui enveloppent

de leur légèreté aérienne la gigantesque image de la Trinité, il saisit d'une religieuse émotion que l'on ne peut oublier. Le dernier tableau de Borgognone, l'*Assomption*, du Musée Brera, décèle trop visiblement l'affaiblissement de la pensée et de la main.

Auprès de Foppa et de Borgognone nous ne pouvons que mentionner des peintres, secondaires peut-être, mais qui mériteraient aussi une étude : Zanetto Bugato, qui décora, de 1475 à 1480, l'église Sainte-Marie-des-Grâces de Vigevano, et, à Saint-Celse de Milan, peignit le duc Galéas-Marie Sforza, sa femme et son fils; Bernardino Butinone (mort en 1510) et Bernardino Zenale (1456-1526), de Treviglio, compagnons d'atelier et collaborateurs; Ambrogio Bevilacqua; Vincenzo Civerchio, de Crema, qui s'établit à Brescia en 1495; Girolamo Giovenone, de Verceil, et Macrino d'Alba (ou, plus exactement, Gian Giacomo de Alladio), dont le chef-d'œuvre, un retable de la Chartreuse de Pavie, de 1486, *la Vierge entre saint Hugues et saint Anselme*, montre les mêmes recherches de coloris brillant que les peintures contemporaines de Borgognone. Une *Assomption* de Gandolfino (1495), au Musée de Turin, se rattache au même groupe piémontais, où il faut noter tout particulièrement les œuvres très intéressantes, par un réalisme qui fait songer aux Flandres plus encore qu'à Venise, de Defendente Ferrari, de Chivasso, un précurseur de Gaudenzio Ferrari. Enfin, si nous descendons vers Gênes, où l'influence flamande devient plus sensible encore, nous rencontrons les peintures assez inégales de Lorenzo et de Bernardino Fasolo, celles aussi de Giovanni Mazone, d'Alexandrie, dont le Louvre possède un triptyque intéressant, une *Nativité*, encadrée des figures agenouillées du pape Sixte IV



Phot Anderson

Fig. 180. — Saint Syrus et quatre saints, peinture d'Ambrogio Borgognone, à la Chartreuse de Pavie.

et du cardinal Julien de la Rovère, qu'accompagnent saint François d'Assise et saint Antoine de Padoue; surtout les graves et délicats retables de Lodovico Brea, que l'on admire tout au long de la Rivière ligure et dans notre Provence, à Santa Maria di Castello de Gênes, à Savone, à Taggia, à l'église de Cimiez (Nice), aux Arcs près de Draguignan, à Grasse, et dans la petite chapelle de Six-Fours, au-dessus de La Seyne. Brea est un Niçois, rattaché par ses premières œuvres à une école locale, dont le plus important témoin paraît le beau retable de l'église de la Miséricorde, à Nice, une *Notre-Dame de Pitié*, de Jean Miralhet, datée de 1449. Pier Francesco Sacchi, de Pavie, dont le Louvre a une œuvre importante, datée de 1516, Teramo Piagga et Antonio Semino, qui peignirent en Ligurie, ont été les élèves de Brea.



Photo Anderson.

Fig. 181. — Héraclite et Démocrite, fresque de Bramante. (Musée Brera, Milan.)

Bramante et Bramantino. — Les peintres dont nous venons de passer une revue trop rapide n'ont subi que peu ou point l'influence de Léonard; d'autres ont travaillé auprès de lui, sans être ses élèves, mais en se laissant évidemment toucher par son exemple. Le grand Bramante, dont le génie d'architecte a été analysé au début de ce volume, n'avait pas attendu la venue de Léonard pour composer les fresques, de si vaillante allure, dont il subsiste encore à Milan des fragments assez nombreux : au château des Sforza, une figure d'*Argus*; sur la façade et à l'intérieur d'une maison du corso Venezia, des *Enfants qui jouent*; et, provenant d'une des salles du palais Panigarola, tout un décor récemment transporté au Musée Brera, qui représente les philosophes *Héraclite et Démocrite* (fig. 181), un *Orateur*, deux *Guerriers*. Le dessin des visages et des mains, le coloris franc et vif, y rappellent de façon très nette les œuvres de Melozzo da Forli.

Quant à Bartolommeo Suardi, surnommé Bramantino, qui fut l'élève de Butinone et peut-être de Foppa, il concilia dans ses peintures, à partir de 1490, les influences mêlées de Bramante et de Léonard. Il a signé de son surnom une *Fuite en Égypte* conservée au couvent de Santa Maria del Sasso, à Locarno, et il existe encore de lui à Milan quelques décorations, avec un certain nombre de tableaux et même de tapisseries (chez le prince

Trivulzio) composées vers 1501. Ayant accompagné Bramante à Rome, après la conquête du Milanais par Louis XII, il fut embrigadé par Jules II dans la troupe de peintres illustres, Signorelli, Peruzzi, Pinturicchio, Pérugin, dont les décors, dans les Chambres du Vatican, devaient être bientôt remplacés par les immortelles compositions de Raphaël. Revenu à Milan, il reçut en 1525 de François-Marie Sforza le titre d'ingénieur et peintre ducal; il dut mourir peu après 1530.



Fig. 182. — La Vierge aux balances, peinture de Cesaer da Sesto.
(Musée du Louvre.)

Les élèves et collaborateurs de Léonard de Vinci. — Léonard s'est prodigué durant toute sa vie en conseils et en leçons. Aucun peintre n'eut une escorte d'élèves plus passionnément fidèles, mais dont le travail, la plupart du temps, s'est comme résorbé, a disparu dans le rayonnement de celui du maître, qu'il doit pourtant servir tout au moins à compléter et à expliquer. De ces élèves, les uns, comme Francesco Melzi et Andrea Salai, ont été presque uniquement des aides et des interprètes, si bien qu'il est difficile aujourd'hui de leur attribuer quelque œuvre personnelle; d'autres, comme Marco d'Oggiono, sont des imitateurs sans originalité, mais dont les copies du moins peuvent nous être précieuses : les trois copies de *la Cène* que l'on attribue à Marco d'Oggiono (à Santa Maria delle Grazie de Milan, à la Royal Academy de Londres et au Louvre) demeurent des documents utiles pour reconstituer exactement le chef-d'œuvre ruiné. Quant aux créations de ce peintre (divers tableaux d'autel, et surtout des fresques transportées de Santa Maria della Pace au Musée Brera), leur dessin lourd et leur coloris vineux les rendent assez peu attrayantes. Cesare da Sesto est l'auteur d'un certain nombre de *Madones*, parmi lesquelles celle du Louvre, *la Vierge aux balances*, combine assez ingénieusement, mais non sans maladresse, des réminiscences de *la Vierge aux rochers* et de la *Sainte Anne* (fig. 182). Dans ses dernières œuvres, il mêle l'influence de Raphaël à celle de Léonard. Des imitateurs plus



Phot. Alinari.
FIG. 185. — Portrait de femme attribué à Ambrogio da Predis.
(Bibliothèque Ambrosienne, Milan.)

bornés et tout à fait maladroits, comme Francesco Napoletano et Girolamo Aliprandi, qui portèrent les doctrines de Léonard à Naples et jusqu'en Sicile, ne méritent pas mieux qu'une mention.

Plus fidèle, plus souple et plus intelligent aussi nous apparaît Ambrogio da Predis, qui a exécuté, sous la direction de Léonard, l'admirable copie de *la Vierge aux rochers* que conserve la National Gallery de Londres, ainsi que les deux volets de ce tableau, des *Anges musiciens*. Parmi les portraits, la plupart de profil, qui lui sont attribués, certains sont des œuvres superbes : ainsi l'effigie de l'empereur *Maximilien*, au Musée de Vienne, et ce délicieux *Buste de femme* de l'Ambrosienne de Milan, en qui l'on voulait reconnaître autrefois, non sans quelque vraisemblance, la duchesse Bianca Maria Sforza, et que l'on n'hésitait point à classer parmi les œuvres mêmes de Léonard (fig. 185).

Bernardino de' Conti, dont l'activité s'arrête, comme celle de Cesare da Sesto, vers 1522 ou 1523, paraît avoir été, lui aussi, un portraitiste; du moins on a groupé sous son nom toute une série d'effigies dispersées dans les collections d'Europe.

Giovanni Pietro Ricci, dit aussi Giovanni Pedrini ou Gianpietrino, a laissé de nombreux tableaux de piété, surtout des *Madones* et des *Madeleines*, d'une exécution mesquine et d'une tonalité assez fade.

Il serait bien hasardeux de



Phot. Alinari.
FIG. 184. — Portrait de dame inconnue autrefois dénommée la Belle Feronnière et attribué à Léonard de Vinci.
(Musée du Louvre.)

prononcer un nom d'artiste à propos d'une œuvre célèbre, classée encore au Louvre parmi les peintures de Léonard, ce buste de femme que l'on nomme *la Belle Ferronnière* (fig. 184); tout au plus se permettra-t-on de le rapprocher d'une autre peinture qui a longtemps passé aussi pour un original du maître, la *Madone Litta*, du Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.

C'est à Giovanni Antonio Boltraffio, comme au plus cher de ses élèves, que Léonard confia la direction de son Académie, lorsqu'il eut quitté Milan pour Florence en 1499. Né en 1467, d'une noble famille milanaise, mort en 1516, Boltraffio fut assurément digne, par le charme de l'intelligence et la profondeur du sentiment, de recevoir les confidences du maître. Le grave sourire de ses *Madones*, et l'ingénuité de ses enfants potelés, aux yeux noirs et vifs (fig. 185), gardent un peu de l'irrésistible séduction des figures de Léonard, avec une perfection de dessin que Luini n'atteindra plus. Le délicat profil de son *Narcisse*, qui se détache sur un fond de rochers fantastiques (aux Uffizi), rappelle certains dessins de têtes d'adolescents qui sont parmi les plus achevés que l'on puisse voir. L'étrange et attachant tableau du Louvre, *la Vierge de la famille Casio*, et la noble fresque de Sant'Onofrio à Rome, *la Vierge au donateur*, que les pénétrantes études de Morelli ont enfin retranchée de l'œuvre de Léonard, n'ont pas encore valu à Boltraffio la gloire dont il est digne; et les visiteurs de la délicieuse église de San Maurizio à Milan, conquis par la suavité de Luini, n'oublient-ils pas trop souvent de pénétrer dans le chœur des religieuses, pour y admirer les nombreux médaillons à fresque avec leurs figures de *Saintes* où Boltraffio a prodigué les trésors de sa tendresse?



Phot. Hanfstaengel.

FIG. 185. — La Vierge et l'Enfant, peinture de Giovanni Boltraffio.
(National Gallery, Londres.)

Andrea Solario (dont les dates de naissance et de mort ne sont pas connues) descendait d'une lignée de sculpteurs et d'architectes milanais. Son frère, le sculpteur Cristoforo, surnommé *il Gobbo* (le Bossu), l'emmena à Venise, où il commença par imiter les Vivarini; puis, de retour à Milan, il apprit de Léonard à soutenir la richesse du coloris vénitien par le modelé savant des ombres et des lumières. L'*Assomption* qu'il entreprit de peindre pour la Chartreuse de Pavie a été terminée par Bernardino Campi. Mais sa réputation se fit par delà les monts, où il précéda Léonard. Charles d'Amboise, gouverneur du Milanais, lui commanda son portrait pour l'envoyer au cardinal son oncle, qui appela aussitôt l'artiste à travailler dans son château de Gaillon. Andrea resta deux ans, de 1506 à 1508, à Gaillon; les décors qu'il y composa dans la chapelle ont disparu dans la ruine du château; mais ce fut alors qu'il peignit, avec une préciosité excessive, la tête de *saint Jean Baptiste* qui accompagne, au Louvre, le portrait de *Charles d'Amboise* et la charmante *Vierge au coussin vert* (fig. 186), d'un sentiment si maternel et, tout à la fois, d'une entente de la lumière digne des grands Vénitiens; ces trois peintures, réunies en un même Musée, suffiraient seules à la gloire de Solario.



Fig. 186. — La Vierge au coussin vert, peinture d'Andrea Solario.
(Musée du Louvre.)

LUINI. — S'il est en Lombardie un nom d'artiste populaire, et associé par l'imagination aux plus délicats et voluptueux souvenirs des lacs italiens et de leurs rives embaumées, c'est bien celui de Luini. L'œuvre de Luini, si abondante et facile, a gardé partout comme un sourire de jeunesse; elle n'exige nul effort d'attention et d'analyse; on se délasse paisiblement à converser avec cette âme gracieuse et peu profonde. Ce que la plupart des voyageurs aiment et croient connaître de Léonard, c'est Luini qui le leur a fait comprendre. Mais cette peinture si aimable et séduisante doit subir par moments la rançon du plaisir qu'elle insinue, et c'est une

monotonie à la longue un peu fade, où il serait dangereux de trop s'attarder, si quelques vrais et purs chefs-d'œuvre ne subsistaient, pour glorifier la peinture lombarde en son artiste le plus fécond.

Nous ne connaissons ni la date ni le lieu de la naissance de Bernardino Luini; Vasari le nomme Lupino, mais il a signé quelques-unes de ses peintures du nom de *Lovinus*, qui est la forme latine de Luini; point n'est besoin, pour expliquer ce nom, de faire naître l'artiste dans la bourgade de Luino, sur les bords du lac Majeur. Il fut, avant de connaître Léonard, à l'école de Foppa sans doute, et peut-être de Borgognone; c'est de la vieille tradition lombarde qu'il reçut le génie de la fresque. Il l'eut, ce



Phot. Montabone.

Fig. 187. — Le Bain des nymphes, fresque de Luini.
(Musée Brera, Milan.)

génie, dans toute sa plénitude, au point qu'il nous serait permis de négliger entièrement toutes celles de ses peintures qui ne sont pas à fresque, pour le suivre avec émerveillement dans les jeux faciles et comme spontanés de son pinceau sur les murailles des églises et des palais : et par là il faut bien dire qu'il se sépare tout à fait de Léonard et de ses élèves.

Son nom apparaît pour la première fois en 1507, et l'on suppose que le vaste cycle de fresques, aujourd'hui détachées et dispersées, qu'il peignit dans la villa Pelucca, près de Monza, doit dater à peu près de cette époque. Sa verve s'y répand en de douces compositions mythologiques, comme dans cette maison de Milan où, nous raconte Vasari, il illustra les *Métamorphoses* d'Ovide. Rien n'est plus ingénu que les fragments transportés au Musée de Berlin, petits épisodes successifs de l'*Enlèvement d'Europe*, et que, parmi tant d'autres morceaux charmants du

Musée Brera, ce *Bain des nymphes*, d'un esprit si moderne (ne fait-il pas songer à certain tableau de Renoir?), où l'on pourrait croire que Luini a voulu transposer en de fraîches et naïves figures de jeunes filles les immortels baigneurs de Michel-Ange, dans son carton de la *Guerre de Pise* (fig. 187).

Mais, par un contraste qui témoigne des ressources extraordinaires de sa fantaisie, c'est encore pour la villa Pelucca que Luini peignait le chef-d'œuvre qui, fût-il seul conservé de ses peintures, lui vaudrait l'immortalité, la *Sainte Catherine ensevelie par les anges* (fig. 188). Lorsque sainte Catherine d'Alexandrie fut morte, nous dit la Légende Dorée, « les anges prirent son corps et le portèrent au mont Sinaï, à plus de vingt journées de marche, et ils l'ensevelirent honorablement ». Luini a saisi le vol des anges en plein ciel, comme ils descendent doucement, tenant de leurs mains avec une infinie délicatesse ce corps virginal, abandonné au sommeil éternel, qu'ils vont déposer dans un sarcophage de marbre. Il n'y a peut-être pas une peinture qui rende avec plus de simplicité et d'émotion discrète l'aérien et l'impalpable; le manteau rouge ourlé d'or qui enveloppe si chastement la jolie sainte luit sous les grandes ailes des anges avec la netteté d'une fleur.

Dans l'intervalle qui sépare ces premiers cycles de fresques de ceux, beaucoup plus considérables, de Saronno et de Milan, Luini dut peindre la plupart des compositions, souvent assez vastes, qui, détachées de chapelles désaffectées ou ruinées, sont allées enrichir le Musée Brera. La plus solennelle de toutes, soigneusement signée, et datée de 1521, montre *la Vierge et l'Enfant* sur un trône, au pied duquel un angelot, qui semble inspiré des petits musiciens de Giovanni Bellini, joue du luth avec une grâce ravissante, entre les graves et paisibles figures de saint Antoine et de sainte Barbe. Cette fresque provient de l'église détruite de Sainte-Marie de Brera; et il n'y en a pas moins de onze autres, dans le même Musée, qui proviennent de Sainte-Marie-de-la-Paix. Luini y avait raconté la *Vie de la Vierge*, en une série d'épisodes tout délicats, où la ferveur s'allie au sourire, et où le décor de la campagne lombarde, avec ses travaux et ses jeux, enveloppe harmonieusement les fêtes religieuses.

De 1522 date une fresque moins heureuse, le *Couronnement d'épines* de la Bibliothèque Ambrosienne. Luini n'est pas le peintre des scènes tragiques; il fuit la douleur. Mais, aux pieds de la figure de Jésus torturé, il a groupé douze donateurs, les membres de la confrérie de la Sainte-Couronne, seul ensemble de portraits que nous ayons de sa main, où il s'attache à rendre les caractères avec toute la conscience d'un Ghirlandajo.

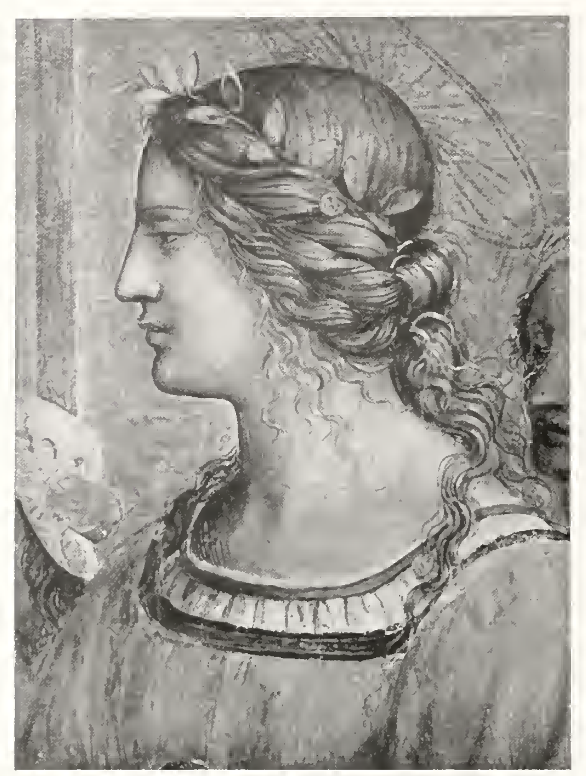
En 1525 est commencé le grand cycle de Saronno. Ce petit village de la plaine lombarde, au nord de Milan, et à mi-chemin du pittoresque Castiglione d'Olona, tout fleuri des fresques de Masolino, cache, lui aussi,



Phot. Anderson.

FIG. 188. — SAINTE CATHERINE ENSEVELIE PAR LES ANGES, FRESQUE DE LUINI AU MUSÉE BRERA DE MILAN.

sous l'extérieur médiocre de son église, tout un trésor de peintures. Luini et Gaudenzio Ferrari se sont partagé les murailles de cette église, l'un prenant le chœur et le transept, l'autre la coupole. Dans le chœur, Luini ordonna, l'une en face de l'autre, deux grandes compositions terminées en cintre : l'*Adoration des Mages* et la *Présentation au Temple*. Tout n'en est pas également parfait, et, dans l'*Adoration des Mages*, on note même avec quelque surprise d'assez graves défauts dans la construction du paysage, et dans les proportions des figures. La Vierge est banale, les attitudes des rois et de saint Joseph un peu compassées et figées. Dans le fond se déroule un cortège où les chevaux et les chameaux sont dessinés avec une inexpérience enfantine. Mais ce qui apparaît tout gracieux, et du meilleur Luini, c'est, sous le cintre de la voûte, un chœur de petits anges debout sur les nues et chantant, dont les attitudes simples et gracieuses font songer à Raphaël autant et mieux peut-être qu'à Léonard. Le décor d'architecture de la *Présentation au Temple* n'est pas sans majesté, bien que la perspective en soit trop courte; mais, là aussi, les figures, avec leur noblesse convenue et froide, manquent du sentiment profond et du style non pas seulement d'un Mantegna, mais aussi d'un Borgognone.



Phot. Alinari.

Fig. 189. — Buste de la Vierge, détail d'une fresque de Luini, dans l'église de Saronno.

Les deux grandes fresques du transept, l'une et l'autre en largeur, sont d'une facture plus molle et d'un coloris assez plat; peut-être faut-il les dater d'une époque beaucoup plus tardive, et des dernières années de la vie de Luini, qui revint en 1546 et 1547 à Saronno. Dans la première, *Jésus parmi les docteurs*, il est de tradition qu'il s'est représenté lui-même sous les traits du vieillard à longue barbe blanche, assis tout à droite du tableau, un grand album sous le bras, et montrant du doigt les personnages qu'il vient de grouper, d'une façon un peu confuse. Dans la seconde fresque, le *Mariage de la Vierge*, il y a plus de rythme, de souplesse et

d'élégance. Le profil de la Vierge (fig. 189), d'un type un peu viril, garde comme un décalque affaibli des délicieuses têtes d'adolescents dessinées par Léonard.

Des figures de saintes et d'anges, une jolie *Nativité*, dans un couloir du cloître, complètent ce décor où il est très vraisemblable que l'artiste se fit aider.

A Milan, au Monastère Majeur, que l'on nomme aussi l'église de Saint-Maurice, il a répandu ses dons charmants avec plus de sincérité et de joie. Il y a peint à fresque toute la grande muraille à laquelle s'adosse



Phot. Brogi

Fig. 190. — Hippolyte Sforza entre les saintes Agnès, Scholastique et Catherine, fresque de Luini au Monastère Majeur (Milan).

le maître autel, et où s'ouvrent les portes et les baies étroites du chœur des religieuses. Dans les compartiments déterminés par les pilastres et les arcades, il a distribué ses compositions avec un équilibre ingénieux, que rehaussent et varient de spirituelles petites figures d'anges, de douces et pudiques images de saintes. Dans les voussures du haut, les donateurs sont à genoux, un livre à la main : à gauche, Alexandre Bentivoglio, qu'entourent saint Benoît, saint Placide et saint Jean-Baptiste ; à droite, Hippolyte Sforza, entre sainte Agnès, sainte Scholastique et sainte Catherine (fig. 190). Leur fille Alexandra venait de prendre le voile parmi les bénédictines du Monastère Majeur, et ainsi s'explique la création de ce délicat ensemble de chefs-d'œuvre.

D'autres fresques, sur la paroi voisine, racontent l'histoire de saint Maurice et de sainte Catherine, et l'une d'elles, le *Martyre de sainte Catherine*, doit retenir plus longuement les regards (fig. 191). La gracieuse sainte, ou plutôt la dame élégante et souriante qui courbe une nuque très

pure devant le glaive si violemment brandi par un bourreau farouche, n'est autre que la très belle comtesse de Challant, cette héroïne de volupté dont le vieux moine Bandello a narré, pour Isabelle d'Este, les tragiques infortunes : elle fut condamnée par le duc de Bourbon à avoir la tête tranchée. « Et qui désirerait voir son visage peint d'après nature au vif, qu'il se rende dans l'église du Monastère Majeur, et là, dedans l'intérieur, il la verra peinte. »

Phot. Brogi.

Fig. 191. — Le Martyre de sainte Catherine, fresque de Luini au Monastère Majeur (Milan).

Or, cette décollation de la dame de Challant eut lieu en 1526 ; cela nous donne une date approximative pour les fresques de Luini. Une autre date, plus précise, août 1530, est inscrite à la voûte de la chapelle que, sur cette même paroi de droite, Francesco Besozzo, avocat de Milan, fit peindre de son vivant par Luini, *vivens posuit*. Le sujet en est *le Christ à la colonne*; d'un côté s'avance un tendre et pieux *saint Maurice*, et, de l'autre, une aimable *sainte Catherine* pose la main sur l'épaule du vénérable donateur agenouillé.

Deux des fils de Luini, Aurelio et Pietro, l'aidèrent dans l'exécution des mille détails peints dans l'église et dans le chœur. Ils l'accompagnèrent à Lugano, au couvent de Sainte-Marie-des-Anges, où il peignit, en 1529, sur la muraille nue et plane qui domine le maître-autel de l'église, une vaste fresque, composée à la façon des primitifs, et groupant les principales scènes de la *Passion* et de la *Résurrection*, en arrière de la solennelle image du *Calvaire*. Il y a de beaux détails et d'émouvantes figures dans cet arrangement un peu théâtral, mais l'ensemble en est froid et péniblement coordonné, sans unité vivante. Luini n'est pas un dramaturge, et il ne prétend pas l'être. Comme il redevient lui-même, comme il s'épanouit heureusement, dès qu'il lui est donné de peindre encore une de ces scènes de grâce aimable et souriante qui réunissent des enfants autour d'une jeune mère! La fresque représentant *la Vierge entre l'Enfant Jésus*

et le petit saint Jean, qui, du cloître, a été transportée dans l'église, nous conserve une de ces scènes-là (fig. 192). La Vierge apparaît à mi-corps dans la niche cintrée sur le rebord de laquelle les deux enfants, qu'elle tient de ses bras étendus, posent chacun le pied. Le petit pâtre aux cheveux bouclés, aux yeux vifs et rieurs, qui tient, comme par jeu, sa croix minuscule, montre du doigt Jésus tout nu, qui chevauche un agneau, comme Léonard l'avait imaginé dans sa *Sainte Anne*; et, sur ce point, l'imitation du maître est si flagrante, qu'il semble que le dessin de l'en-



Phot. Alinari.

Fig. 192. — La Vierge entre l'Enfant Jésus et saint Jean, fresque de Luini à Sainte-Marie-des-Anges (Lugano).

fant à l'agneau ait été décalqué en contre-partie du tableau célèbre. Cette *Madone* charmante est datée de 1530. Une *Cène*, qui provient du réfectoire du couvent, rappelle non sans mollesse et avec de médiocres variantes le chef-d'œuvre de Léonard; la peinture est si faible qu'on peut la croire d'Aurelio Luini.

Il serait oiseux d'énumérer ici les tableaux de Luini; plus apprêtés que les fresques, soigneusement finis, polis, caressés, ils n'offrent la plupart du temps qu'une séduction banale; le sourire doucereux de ses Hérodiades, de ses Suzannes et de ses Madeleines devient à la longue impatientant. Mais comment ne point le pardonner à l'homme qui, dans un éclair de génie, a su fixer devant nos yeux la *Sainte Catherine* du Musée Brera?

Sodoma. — Plus compliqué que Luini, assurément plus voluptueux

et trouble, mais doué d'une imagination plus riche et d'un sentiment plus ardent de la vie, le grand artiste auquel un sobriquet, accepté par bravade peut-être, a attaché comme un soupçon d'infamie difficilement effaçable, Giovanni Antonio Bazzi, surnommé le Sodoma, tout en subissant, lui aussi, la pénétrante influence de Léonard, ne semble pas avoir jamais fait partie de la petite troupe de ses élèves. Son plus récent biographe, M. Hobart Cust, dans un livre tout nourri de documents nouveaux excellemment commentés, a protesté, avec d'ingénieux arguments, contre le reproche d'immoralité, la tare dont les récits perfides de Vasari l'ont trop durablement marqué; Rio en avait fait autant. Ce n'est point notre affaire de provoquer encore une fois la revision d'un aussi vieux procès; ce qui nous intéresse, c'est la nuance spéciale de l'art de Sodoma; et il faut bien reconnaître que cette nuance franchement sensuelle ne va pas sans quelque chose d'un peu déplaisant et morbide.

Né à Verceil vers l'année 1477, Giovanni Antonio Bazzi, âgé de douze ou treize ans, fut mis en apprentissage, le 28 novembre 1490, chez maître Martino Spanzotto, peintre, de Casale Monferrato. L'engagement, conclu pour sept années, prévoit une redevance, d'ailleurs peu élevée, du père du jeune élève, qui doit apporter en outre un trousseau dont chaque partie est soigneusement énumérée; moyennant quoi, Spanzotto s'oblige à le loger et à le nourrir comme il convient à sa condition, « *condecentem justa condicione* », et à lui enseigner les diverses méthodes de l'art de peindre, aussi bien sur verre que sur toile ou sur bois. Ce Spanzotto nous est surtout connu par des documents d'archives. Une *Madone* signée de lui, acquise en 1899 par la Pinacothèque de Turin, ne manque pas d'une certaine grâce naïve, qui le rapproche de Foppa plus encore que de Borgognone; et c'est à son atelier que M. Cust attribue justement un grand polyptyque conservé dans une église de Casale Monferrato, et dont le panneau central représente un sujet fort rare en Italie, la *Généalogie de la Vierge*.

Quoi qu'il en soit de Spanzotto, et si consciencieusement qu'il ait pu enseigner à son élève les ressources de son métier, il demeure évident que ce furent non pas les leçons peut-être, mais les œuvres de Léonard, vues et commentées à Milan, qui éveillèrent et qui épanouirent le génie de Bazzi. Comme Léonard, vers 1499 ou 1500, il dut quitter Milan pour la Toscane; mais, au lieu de s'arrêter à Florence, il alla se fixer à Sienne : il devait y passer presque toute sa vie.

Deux tableaux conservés à l'Académie de Sienne datent des premiers temps de son séjour : une *Nativité* gracieuse, un de ces *tondi* très en faveur alors parmi les peintres toscans, et une grande *Descente de Croix*, peinte pour l'église de Saint-François. Dans ce dernier tableau, auprès de figures un peu sèches et d'aspect florentin, il faut citer le merveilleux

groupe des Saintes Femmes soutenant la Vierge évanouie, où a passé quelque chose de la perfection souveraine de Léonard.

C'est au temps de ce premier séjour à Sienne que l'on peut attribuer aussi trois peintures d'une exécution fine et charmante, la *Judith*, de l'Académie de Sienne, la *Lucrèce*, du Musée Kestner, à Hanovre, et la *Charité*, du Musée de Berlin, cette dernière visiblement inspirée des superbes figures de Jacopo della Quercia pour la Fonte Gaia (il existe aux Uffizi de Florence deux dessins de Bazzi d'après ces figures).

En 1505 commença la longue et brillante carrière du fresquiste : Bazzi fut appelé dans la petite communauté olivétaine de Sant'Anna in Camprena, près de Pienza, dont il décora le réfectoire de scènes tirées des Évangiles et de la Vie de la Vierge ; des bustes de saints et de saintes de l'ordre bénédictin et une frise d'arabesques vives et spirituelles complétaient un ensemble harmonieux, aujourd'hui lamentablement ruiné. Et peu de temps après, il entreprenait un ouvrage infiniment plus considérable, la continuation des fresques brillamment mises en train et inopinément abandonnées par Signorelli, de 1497 à 1498, à Monte Oliveto Maggiore.



Phot. Alinari

FIG. 195. — Portrait de Sodoma par lui-même, détail d'une fresque de Monte Oliveto.

Les bénédictins qui occupaient l'admirable monastère, perdu au milieu de ses cyprès, non loin de Sienne, dans la contrée la plus étrangement stérile et dévastée, avaient décidé d'en faire décorer le cloître des histoires de leur saint fondateur. Après le brusque départ de Signorelli, neuf fresques seulement étaient terminées, et trois des murs du cloître demeuraient vides. Sur ces trois murs, Sodoma ne peignit pas moins de vingt-six fresques, qui prennent la vie de saint Benoît à son commencement, pour la suivre pas à pas, et de miracle en miracle, jusqu'aux épisodes traités par Signorelli, qui la terminent. Voici dans quel ordre se succèdent ces vingt-six fresques : 1° *saint Benoît se rend à Rome pour y faire ses études* ; 2° *il quitte l'école* ; 3° *il répare miraculeusement un tamis brisé* ; 4° *il prend l'habit d'ermite* ; 5° *il est tourmenté par le diable, qui rompt sa clochette* ; 6° *il reçoit d'un prêtre son repas de Pâques* ; 7° *il prêche l'Évangile aux bergers* ; 8° *il repousse la tentation charnelle* ; 9° *il est choisi pour abbé par d'autres moines* ; 10° *il*

repousse le poison qui lui est offert; 11° *il achève la construction de douze monastères*; 12° *il reçoit dans son Ordre les deux jeunes Romains Maur et Placide*; 13° *il exorcise le démon qui possédait un moine*; 14° *il fait jaillir une source du rocher*; 15° *il fait sortir de l'eau le fer d'une cognée*; 16° *il envoie Maur sauver Placide, qui se noyait*; 17° *il découvre un vol de pain et de vin*; 18° *il échappe à une nouvelle tentative d'empoisonnement par le moine Florent*; 19° *il repousse les femmes de mauvaise vie amenées par le même Florent*; 20° *il prédit la destruction de Monte Cassino*; 21° *il ravitaille de blé son couvent*: 22° *il donne à deux moines ses instructions pour édifier un monastère*; 23° *il absout après leur mort deux religieuses excommuniées*; 24° *il dépose une hostie sur le corps d'un moine prévaricateur*; 25° *il pardonne à un moine qui s'était enfui du couvent*; 26° *il délivre un paysan détroussé et lié par des voleurs*.



Phot. Alinari.

Fig. 194. — L'arrivée des courtisanes au couvent du Mont Cassin, détail d'une fresque de Sodoma à Monte Oliveto.

Les fresques de Monte Oliveto forment un des cycles iconographiques les plus considérables de l'art italien; mais elles sont de valeur fort inégale. On peut y suivre les phases de l'humeur parfois bizarre du peintre sur le compte duquel Vasari abonde en anecdotes. A la vérité, cette légende de saint Benoît ne prêtait peut-être guère à un développement aussi vaste; la monotonie devient bientôt inévitable dans ces récits des tentations et des miracles d'un moine toujours le même. Spinello Aretino, qui, dans la sacristie de San Miniato, s'était borné à une suite de seize fresques, avait su choisir infiniment mieux ses sujets, ou plutôt on les lui avait indiqués fort intelligemment (v. tome II, p. 910). Ici, l'on sent trop bien qu'à représenter éternellement ces robes de moines, l'artiste s'est ennuyé, a laissé sa verve se tarir. Il ne se retrouve que dans les sujets familiers, qui lui permettent d'introduire des figures plus humaines: ainsi dans le *Miracle du vase brisé*, où il s'est représenté lui-même (fig. 195), en noble et magnifique seigneur, avec ce visage d'insolence et de volupté qui nous ferait accueillir sans trop de protestation quelques-unes des méchan-

cetés de Vasari ; il a près de lui des bêtes de sa ménagerie domestique, et, dans le groupe de personnages familiers qui l'escortent, on a voulu reconnaître sa propre femme et sa fille Faustine, qui épousa le peintre Riccio. Ce serait fort joli, si c'était autre chose qu'un roman ; car, ainsi que M. Hobart Cust l'a démontré, la fresque était vraisemblablement terminée dès 1505, mais Sodoma ne se maria qu'en 1510, et eut sa fille Faustine en août 1512.

Il a rassemblé toutes ses grâces, tout son pouvoir de séduction dans une fresque qui est le chef-d'œuvre de la série, l'*Arrivée des courtisanes au couvent du Mont Cassin*. L'honnête Spinello Aretino, dans ses fresques de San Miniato, n'avait pas eu à traiter ce sujet scabreux, qu'une miniature d'une *Vie de saint Benoît*, dans un splendide manuscrit du XIe siècle, exécuté pour l'abbé Didier, et conservé à la Bibliothèque Vaticane (*Vat. lat.* 1202), représente avec une naïveté toute antique :

Quod nude ludant, pater aspicit,
[et loca mutat.



Phot. Alinari.
Fig. 195. — Le Christ à la colonne, fresque de Sodoma. (Académie de Sienne.)

Vasari voudrait nous faire croire que Sodoma, pour jouer un détestable tour aux moines olivétains, avait peint d'abord ses courtisanes nues, à l'exemple du bon enlumineur du Mont Cassin. Mais il est évident que la fresque n'a subi aucun repeint, et d'ailleurs, l'attitude de ces figures de femmes ne permet aucune interprétation fâcheuse ; si les unes ont un air de soubrettes un peu minaudières et provocantes, en voici d'autres qui ont une allure la plus noble et sérieuse du monde (fig. 194). C'est le disciple de Léonard qui exprime avec bonheur son beau sentiment de la forme humaine et sa joie de vivre.

En 1507, Bazzi alla peindre un *Saint Yves* au Palais Communal de San Gimignano, et il y retourna en 1513, pour peindre une *Madone*. Dans l'intervalle, il avait terminé (en 1508) ses fresques de Monte Oliveto, qui lui furent payées, par versements successifs, 1561 livres ; et il avait fait un premier séjour à Rome, enrôlé par le banquier Agostino Chigi, pour tra-

vailler au plafond de la Chambre de la Signature, au Vatican. Les charmants *putti* qu'il y peignit autour de l'écusson de Jules II, et les huit petites compositions imitant des mosaïques à fond d'or qu'il répartit autour de ce compartiment central, furent charitablement épargnés par Raphaël, lorsqu'en 1509, il fut appelé par une brusque décision de Jules II à diriger seul tout l'immense décor. Et Bazzi retourna à Sienne, pour y épouser Béatrice de' Galli. Mais nous ne pouvons plus guère qu'énumérer ses œuvres, en nous efforçant de les dater. Il peint, à Sienne, dans le cloître des franciscains, le splendide *Christ à la colonne*, au torse d'athlète digne de Michel-Ange, transporté en 1842 à l'Académie des Beaux-Arts (fig. 195). Puis Chigi l'emmène de nouveau à Rome, cette fois pour y décorer ses propres appartements (avant 1515). Les *Noces d'Alexandre et de Roxane* sont une ingénieuse glorification de cette Francesca Ordeasca, la nouvelle maîtresse du banquier siennois, qu'il ramena de Venise (en même temps que Sebastiano del Piombo), et qu'il finit par épouser en 1519.



Phot. Alinari.
Fig. 196. — Saint Sébastien, bannière peinte par Sodoma.
(Musée des Uffizi, Florence.)

La fresque de la Farnésine nous apparaît comme un beau poème de volupté païenne. La sensualité antique y ressuscite avec une tranquille impudeur. C'est un texte de Lucien, décrivant une œuvre du peintre grec Aétion, qui a servi de thème à l'artiste, comme un autre texte de ce même Lucien avait jadis inspiré la *Calomnie* de Botticelli (v. tome III, p. 687-689). Mais ici, pour la première fois, quelle plénitude de paganisme! On pourrait croire que Bazzi a voulu imiter les *Noces Aldobrandines*, si l'on ne savait que la célèbre peinture antique a été découverte un siècle plus tard. Les autres fresques, la *Famille de Darius devant Alexandre*, et, aux deux côtés de la cheminée, la *Forge de Vulcain*, n'offrent pas de moins sûrs témoignages de l'adoration intelligente de l'antiquité.

En 1515, Sodoma fait courir des chevaux à Florence, et accepte de

modeler pour le dôme de Sienne une statue de saint Pierre, destinée à être coulée en bronze, mais dont il ne subsiste aucune trace. Puis, avec les peintres Beccafumi et Pacchia, il entreprend de décorer de fresques l'oratoire siennois de Saint-Bernardin; il y peint, en 1518, la *Présentation*, l'*Annonciation* et le *Couronnement de la Vierge*, avec les figures de *saint François d'Assise*, de *saint Antoine de Padoue* et de *saint Louis de Toulouse*; une quatrième grande fresque, l'*Assomption*, complètera ce décor en 1532.

Après un long séjour dans l'Italie du Nord, il revient en 1525 à Sienne; il peint pour la compagnie de Saint-Sébastien l'admirable bannière conservée aux Uffizi de Florence (fig. 196), peinture dramatique, sensuelle toujours, où le modelé, la suavité de l'enveloppe, sont portés aux dernières limites. Puis, en 1526, les dominicains lui confient la tâche particulièrement délicate et solennelle de célébrer, dans leur église, la gloire de sainte Catherine de Sienne, de peindre le mur de la chapelle où l'on vénère le chef de la sainte. L'une de ses deux grandes fresques, l'*Exécution de Nicolas Tuldo*, ne mérite guère de retenir l'attention; l'autre, les *Stigmates de sainte Catherine*, est une œuvre universellement célèbre, partout décrite et reproduite; et vraiment la figure de la sainte qui s'affaisse et s'abandonne entre les bras de deux religieuses, mérite d'être placée au nombre des créations les plus parfaites de l'art italien (fig. 197). La *Sainte Thérèse* de Bernin, plus humainement amoureuse et défaillante, peut seule lui être comparée, mais il faut bien reconnaître qu'ici le voluptueux Sodoma a respecté toute la gravité du miracle, pourvu toutefois que l'on fasse abstraction de sa médiocre et fade image du Christ. Il s'est souvenu de la Vierge évanouie qu'il peignait, vingt-



Phot. Alinari.

Fig. 197. — Sainte Catherine recevant les stigmates, détail d'une fresque de Sodoma à San Domenico de Sienne.

cinq ans plus tôt, dans sa grande *Descente de Croix*; mais il est loin maintenant de l'influence de Léonard, ou du moins il se l'est assimilée au point de s'en faire une nouvelle nature.

Il ne dépassera point ce sommet de son art; mais bon nombre de ses œuvres d'alors et d'ensuite se maintiendront très haut encore : ainsi l'une des fresques transportées de l'église de la Croix à l'Académie de Sienne, cette *Descente aux limbes*, où l'on admire une Ève d'un charme si délicieux (fig. 198); ainsi le *Saint Victor* du Palais public, le *Saint Jacques* à cheval, si ardent, de San Spirito (1530), la grande *Nativité*, aujourd'hui à demi ruinée, peinte au-dessus de la porte Pispini en 1531, la *Résurrection*, de 1535, au Palais public, l'*Adoration des Mages*, de Sant'-Agostino, et la *Naissance de la Vierge*, du Carmine.



Phot. Alinari

Fig. 198. — Adam et Ève aux limbes, détail d'une fresque de Sodoma.
(Académie de Sienne.)

Assez âgé déjà, il recommence à voyager. Il visite Volterra en 1539, et va peindre à Pise, pour le Dôme, un *Sacrifice d'Abraham* et une *Pietà*; pour la petite église de Santa Maria della Spina, une *Madone entourée de saints* (Pinacothèque de Pise). Il travaille encore à Lucques, pour les Olivétains; une lettre que l'Arétin lui écrit de Venise, en août 1545, montre qu'il songe à se rendre à Piombino. Mais de ses dernières années nous ignorons tout, sauf la date de sa mort; le 15 février 1549, Alessandro Buoninsegni écrit de Sienne à son frère Bernardino, ambassadeur à Naples : « *Il cavaliere Sodoma questa notte si è morto* ». Il était âgé de soixante-douze ans; contemporain de Léonard, de Raphaël, de Michel-Ange, de Corrège et de Titien, il avait assisté, il avait participé aussi à la rapide et merveilleuse évolution qui porta l'art italien, dès le début du XVIe siècle, à la pleine maturité.

Gaudenzio Ferrari. — Pendant que Sodoma acclimatait en pays toscan les traditions de la peinture lombarde, un grand artiste, encore insuffisamment apprécié, les continuait dans leur pays d'origine. La vie de Gaudenzio Ferrari s'est tout entière écoulée dans le Piémont et la Lombardie. Né vers 1480, à Valduggia, dans la Valsesia, fils d'un peintre nommé Lanfranco ou Franchino, et vraisemblablement apparenté aux Ferrari de Verceil, il suivit tout enfant sa famille à Varallo, puis fut envoyé à Milan, dans l'atelier de Stefano Scotto, reçut peut-être les leçons de Borgognone et subit, en même temps que Luini, avec lequel il se lia d'amitié, la toute-puissante influence de Léonard, jusqu'en 1498.



Phot. Alinari.

Fig. 199. — La Vierge et l'Enfant, par Gaudenzio Ferrari. (Musée Brera, Milan.)

A cette date, après la prise de Milan par les Français, il retourne à Varallo ; et presque tout de suite il s'y trouve engagé dans une grande entreprise d'art et de dévotion. Un moine franciscain de Milan, Bernardin Caimi, ayant obtenu, en 1486, au retour d'un voyage en Terre Sainte, la permission d'organiser un pèlerinage sur la montagne de Varallo, fit appel aux artistes de la région pour y décorer les chapelles d'un *Chemin de Croix*. Le pèlerinage fut prospère, et dure toujours; les chapelles, une église, un vaste couvent se sont groupés là-haut : c'est « la Nouvelle Jérusalem de la sainte montagne de Varallo ». Ce Chemin de Croix se compose de figures de grandeur naturelle, en terre peinte, costumées d'oripeaux somptueux, et se détachant sur des fonds de fresques qui les continuent. Une bonne part en ont été refaites à la fin du xvie et au commencement du xviie siècle, après les visites de saint Charles Borromée, qui donnèrent une vive impulsion au pèlerinage; mais on peut reconnaître en quelques-unes des chapelles des éléments plus anciens. Stefano Scotto y fut mandé avec son atelier, où Gaudenzio Ferrari eut très probablement le premier rôle, aussi bien comme modeleur que comme fresquiste : son

biographe Lomazzo le qualifie de *plasticatore*. Il reste malheureusement assez peu de chose que l'on puisse lui attribuer au Sacro Monte, sauf une partie des peintures de la chapelle de la *Pietà*, érigée en 1505, et une partie également des statues des chapelles de la *Nativité*, de l'*Adoration des Bergers* et de l'*Adoration des Mages*. La grande chapelle du *Calvaire*, la plus importante de toutes, dont le décor est d'une date plus avancée, semble encore conserver de nombreuses traces du travail de Gaudenzio; et c'est à lui peut-être que l'on doit attribuer la statue si vivante où M. Butler a fort ingénieusement reconnu les traits du vieux Stefano Scotto.

En 1507, Gaudenzio peint, dans une chapelle de Sainte-Marie-des-Grâces, de Varallo, plusieurs scènes de l'enfance du Christ : sur les murailles de droite et de gauche, la *Présentation au Temple* et la *Dispute avec les docteurs*, et, à la voûte, en des médaillons, l'*Annonciation*, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages* et la *Fuite en Égypte*, mêlées, selon le goût du temps, d'un décor de grotesques et de menues figures mythologiques.

Ces fresques de l'enfance du Christ sont, à certains points de vue, en avance sur les compositions de Luini; elles montrent plus de souplesse, plus de lien entre les personnages. Mais Gaudenzio, comme dessinateur, est loin de valoir Luini; ses figures sont trop longues, contournées, d'expression forcée; les mains et les pieds médiocres; et ces défauts, en s'atténuant sans doute dans les œuvres qui vont suivre, ne disparaîtront jamais entièrement.

Il y a, au Musée de Turin, quelques petits panneaux de la même époque, d'une manière analogue, et d'un coloris brillant : *Saint Joachim chassé du Temple*, la *Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne*, *la Vierge et l'Enfant avec sainte Anne et deux anges*, *le Père Éternel*; ce ne sont en somme que de grandes miniatures, ce que l'on pourrait dire aussi peut-être des vingt et une fresques assemblées en un seul décor sur la paroi qui ferme le chœur de Sainte-Marie-des-Grâces, à Varallo. C'est en 1513 que Gaudenzio peignit cette sorte de vaste retable, divisé en compartiments réguliers à la façon des polyptyques primitifs; et il est assez étrange que l'on puisse se souvenir de l'œuvre d'un Duccio devant ces fresques d'un art si mûr, que l'on serait tenté parfois de les juger décadentes. Toute la *Vie du Christ* y est illustrée, depuis l'*Annonciation* jusqu'à la *Résurrection* ; et par une ressemblance encore inattendue avec le retable de Duccio, la scène du *Calvaire*, au centre, occupe un espace quadruple des autres. A étudier ce cycle d'un peu près, on y trouverait bien des nouveautés iconographiques; mais les influences qu'on y reconnaîtra le plus aisément seront peut-être celles de Mantegna et de Signorelli. Chacun des tableaux est composé avec la science la plus sûre, et leur aspect un peu théâtral est dû sans doute à leur parenté avec les décors tout voisins du Sacro Monte de Varallo.

Gaudenzio, dès lors, était célèbre, et les commandes lui venaient de toutes parts dans le duché de Milan. Le retable de la chapelle de Sant'Abbondio, dans la cathédrale de Côme, où il eut Luini pour collaborateur, celui de l'église de San Martino à Rocca Pietra, près de Varallo, celui de San Gaudenzio, à Novare, une de ses meilleures œuvres, marquent de réguliers progrès, qui sont plus sensibles encore en des tableaux de dimensions moindres, tels que l'*Annonciation* du Musée de Berlin, la charmante *Madone* du Musée Brera (fig. 199), la *Pietà* de la collection Crespi, également à Milan, et le *Saint Pierre avec un donateur*, du Musée de Turin; ces dernières œuvres plus vénitiennes que léonardesques, et assez voisines de l'art d'un Lorenzo Lotto ou d'un Garofalo. La *Montée au Calvaire*, de Canobbio, très dramatique, un peu surchargée de figures, marque la transition à la maturité du peintre, où l'on sent que l'influence de Corrège vient s'ajouter à celle de Luini. Le *Mariage de sainte Catherine*, de la cathédrale de Novare, la *Madone entre saint Martin et saint Maurice* et la *Mise au Tombeau* du Musée de Turin sont d'admirables exemples de sa meilleure manière (un peu avant 1530). Cette manière s'assouplit et s'élargit encore, jusqu'à une facilité peut-être excessive, dans les grands tableaux de la cathédrale de Côme, la *Fuite en Égypte*, et de Saint-Christophe de Verceil, *Madone et saints* (fig. 200). Dans cette même église de Verceil, Gaudenzio peignit, en 1532, un grand retable, le *Calvaire*, et quatre fresques de la Vie de sainte Madeleine, dont voici les sujets : *Marie-Madeleine écoutant la prédication de Jésus au Temple*; *Marie-Madeleine aux pieds de Jésus, chez Simon*; *les saintes Maries à Marseille; sainte Madeleine portée au ciel par les anges*. Les deux premières de ces fresques et la quatrième ont été aux trois quarts



Phot. Alinari.

Fig. 200. — La Vierge et l'Enfant entourés de saints, par Gaudenzio Ferrari (église de Saint-Christophe, Verceil).

détruites lors du bombardement de Verceil par les Espagnols, en 1638; mais la troisième, demeurée à peu près intacte, est une œuvre d'une grâce délicieuse et du goût le plus moderne, où l'on reconnaît mieux que partout ailleurs le contemporain de Lorenzo Lotto. Une autre chapelle de Saint-Christophe, celle de la Vierge, qui fait pendant à celle de Sainte-Madeleine, est ornée de fresques non moins aimables où Gaudenzio a représenté la *Naissance de la Vierge*, son *Mariage*, la *Nativité* et l'*Adoration des Mages*; au retable d'autel est figurée l'*Assomption*.

Les dernières fresques de Verceil portent la date de 1534. A la fin de cette année, Gaudenzio entreprend son œuvre la plus considérable, et qui suffirait seule à immortaliser son nom, le décor à fresque de la coupole de Sainte-Marie-des-Miracles, à Saronno. Déjà, nous l'avons vu, Luini en avait orné le chœur de fresques importantes; il devait y revenir après la mort de Gaudenzio. Mais la coupole, trop peu connue, est un des principaux monuments de la peinture italienne (fig. 201), un pendant en quelque sorte de la célèbre coupole de Corrège, au dôme de Parme. Comme Corrège, Gaudenzio Ferrari a célébré l'*Assomption de la Vierge* par les chœurs d'une musique céleste; mais il a revêtu ses anges musiciens d'une grâce décente et sérieuse plus durablement séduisante que la molle volupté du maître de Parme. Au centre, le Père Éternel apparaît dans une gloire qui rayonne, parmi les têtes ailées des séraphins et la ronde des chérubins potelés: alentour se déploient, dans une infinie variété, les chœurs des anges souriants ou graves sous les boucles de leurs cheveux blonds, psalmodiant ou jouant des instruments les plus divers. Cette coupole repose sur des arcades où sont debout, deux par deux, vingt-quatre figures de patriarches et de prophètes; et dans les quatre grands médaillons à la base du tambour sont représentés la *Création de la Femme*, le *Péché originel*, l'*Expulsion du Paradis* et le *Travail d'Adam et d'Ève*. Ces dernières fresques, assez médiocres, sont pourtant l'œuvre de Gaudenzio; mais elles datent de 1545, et furent terminées à la veille de sa mort. Son élève Lanini et son fils Girolamo s'employèrent avec lui pour l'achèvement de la coupole.

Gaudenzio, de retour à Varallo, dut peindre une nouvelle coupole, dans l'église du Sacro Monte; et, par une fidélité surprenante aux exemples de Corrège, il y fit un décor analogue à celui de Saint-Jean de Parme, *le Christ en gloire avec les douze Apôtres et des anges*. Mais l'église a été détruite et il ne subsiste plus rien de cette grande œuvre. La mort violente de son fils, en 1539, fit quitter Varallo à l'artiste, qui alla se fixer à Milan. Ses derniers tableaux marquent un affaiblissement de ses heureux dons de composition et de couleur. Le grand retable de Busto Arsizio est d'une exécution lourde; les fresques de Sainte-Marie-des-Grâces de Milan, la *Flagellation*, l'*Ecce Homo*, le *Calvaire*, peintes en 1542, ne valent pas

celles qu'il peignait, trente ans plus tôt, à Sainte-Marie-des-Grâces de Varallo. En 1543, après la mort de sa femme, il prend pour associé un certain Giovanni Battista della Cerva, qui l'aide à exécuter ses derniers tableaux, dont le meilleur est peut-être une Cène, dans l'église des Passionnistes de Milan. Le *Martyre de sainte Catherine* du Musée Brera est franchement médiocre. Nous avons vu que Gaudenzio revint à Saronno



Phot. Alinari.

Fig. 201. — Coupole de l'église Sainte-Marie-des-Miracles, à Saronno, peinte à fresque par Gaudenzio Ferrari.

en 1545; la même année, il entreprit, dans l'église de Sainte-Marie-de-la-Paix de Milan, des fresques illustrant l'*Enfance de la Vierge*; il n'eut pas le temps de les achever, et les morceaux qui en subsistent sont aujourd'hui au Musée Brera, avec les fresques de Luini qui proviennent de la même église. Gaudenzio Ferrari mourut en janvier 1546.

Son principal élève, Bernardino Lanini, l'avait quitté depuis quelque temps déjà; sa première œuvre signée est de 1534. De ce Lanini, qui vécut jusqu'en 1578, il faut surtout citer les fresques d'une des chapelles de Sant'Ambrogio de Milan, et celles de la cathédrale de Novare, des scènes de la *Vie de la Vierge*; il n'y a d'ailleurs pas une église à Novare, non plus qu'à Verceil, où l'on ne rencontre quelque ouvrage de cet artiste fécond

le plus souvent maniéré et tout superficiel, avec qui la peinture lombarde touche à la décadence, et perd jusqu'au dernier souvenir de son glorieux rénovateur.

III

SIGNORELLI

Premières oeuvres de Signorelli ; ses tableaux de chevalet. — Aux confins de l'Ombrie et de la Toscane, dans la petite ville de Cortone, hardiment campée sur une des collines qui regardent le lac Trasimène, naissait, en 1441, un artiste étrange et puissant, qui vécut isolé comme devait vivre Michel-Ange. Luca Signorelli eut une carrière longue et féconde : plus heureux que bon nombre de ses illustres contemporains, il a survécu dans presque toutes ses œuvres, et la majesté austère ou terrible de ses visions apporte dans le concert merveilleux de l'art du Quattrocento une note vraiment unique et nouvelle.

Très jeune encore, ayant suivi une partie de sa famille à Arezzo, il vint à y connaître Piero dei Franceschi, et ne tarda pas à devenir son élève. Il l'assista dans le travail des fresques de San Francesco, qui furent pour ses débuts dans la peinture une incomparable école. Mais des précieuses leçons du maître d'Arezzo il ne retint pas le meilleur, la simplicité harmonieusement pondérée des compositions, ni surtout le sens profond de la lumière. Son caractère âpre et sauvage l'apparente bien plutôt et tout d'abord au vieux maître florentin Andrea del Castagno. En même temps, il mêle à l'influence florentine celle de l'Ombrie ; on le sent voisin des maîtres de Pérouse, de Fiorenzo di Lorenzo, de Pinturicchio, du Pérugin. Mais son originalité éclate dès ses débuts ; elle ira s'accentuant d'année en année, s'enrichissant de pensées et d'inventions toujours neuves, sans dévier jamais de la ligne qu'il paraît s'être inflexiblement tracée.

Deux de ses premières œuvres révèlent déjà presque tous ses dons. Vasari, qui tout enfant put voir le vieil artiste à Cortone et recevoir ses conseils, nous raconte que, « venu de Sienne à Florence autant pour voir les œuvres de ces maîtres qui vivaient alors, que celles des maîtres d'autrefois, il peignit pour Laurent de Médicis, en une toile, quelques dieux nus, qui lui furent grandement loués ; et un tableau de Notre-Dame avec deux petites figures de prophètes de terre brune, lequel est aujourd'hui à Castello, villa du duc Cosme ; et il donna l'une et l'autre œuvre audit Laurent, lequel ne voulut jamais être dépassé par personne en libéralité et en magnificence. »

Le Musée de Berlin a eu l'heureuse fortune d'acquérir, en 1875, la toile qui représente « quelques dieux nus », l'*École de Pan* (fig. 202). C'est l'unique tableau de mythologie de Signorelli, et celle de ses œuvres qui montre le mieux quelle forte action les célèbres compositions païennes de Botticelli et surtout d'Antonio Pollajuolo exercèrent sur son génie. Ce concert de pâtres, auquel prend part la nymphe Écho, en présence du dieu Pan, aux jambes de bouc, dont la jeune tête rêveuse s'auréole des cornes de la nouvelle lune, est bien une des peintures les plus singulières



Phot. Hanfstaengel.

Fig. 202. — L'École de Pan, peinture de Signorelli.
(Musée de Berlin.)

que l'on puisse voir, et si moderne que l'on en retrouverait de nos jours tout l'esprit dans certaines compositions d'un Burne-Jones ou d'un Bœcklin.

L'autre peinture mentionnée par Vasari appartient au Musée des Offices (fig. 203). C'est un *tondo*, avec une gracieuse Vierge assise sur le sol, parmi les fleurs, et tenant légèrement de ses deux mains un poupon qui piétine gauchement — bien gauchement, si l'on songe aux enfants peints par Léonard dans sa *Vierge aux rochers*. Dans un paysage aux rochers bizarres, des pâtres nus s'essaient à des attitudes qui rappellent celles des divinités rustiques du tableau de Berlin. Ce *tondo* se trouve inscrit et comme encastré dans un cadre architectural, où se détachent deux médaillons avec des figures de prophètes en grisaille, et, dans une

coquille, le buste de saint Jean Baptiste. Un second *tondo* du même Musée des Offices groupe la Sainte Famille avec une science que l'on dirait toute michelangélesque des attitudes, l'Enfant debout formant le centre lumineux du tableau, entre la Vierge assise qui feuillette un livre, et saint Joseph à genoux qui adore.

Les tableaux de piété de Signorelli sont en nombre considérable; tous traités avec une intensité extraordinaire de mouvement et d'expression; depuis le retable de la cathédrale de Pérouse, de 1484, que l'on dirait orfévré par Crivelli, l'*Annonciation* de Volterra, de 1491, et le *Martyre de saint Sébastien* de Città di Castello, de 1496, la *Madone entourée de saints* et le *Baptême du Christ* d'Arcevia, de 1507 et de 1508, jusqu'aux *Vierges glorieuses* de Città di Castello et d'Arezzo, de 1515 et de 1519, à la *Déposition de croix* d'Umbertide, de 1516, à la *Mise au Tombeau* de Cortone et au *Couronnement de la Vierge* de Foiano, sa dernière peinture, de 1523. Une de ses créations les plus remarquables est le grand retable de la cathédrale de Cortone, l'*Institution de l'Eucharistie*, de 1512 (il s'y est inspiré d'une œuvre célèbre de Juste de Gand, à Urbin) : le Christ passe, le calice à la main, entre la double haie des Apôtres agenouillés. Il n'a pas craint de renouveler et d'enrichir les vieux thèmes iconographiques : un *tondo* du Musée de Berlin, dont il s'est plu à reprendre et à modifier la composition, représente, avec les plus ingénieux détails, la *Seconde Visitation*, c'est-à-dire la visite de la Sainte Famille à Zacharie et à Élisabeth.



Phot. Alinari.
Fig. 205. — La Vierge et l'Enfant, peinture de Signorelli.
(Musée des Offices, Florence.)

Les fresques de Lorette et de Rome. — Mais les tableaux de chevalet étaient insuffisants à contenir l'éloquence débordante et le foisonnement de ses figures; Signorelli, comme Ghirlandajo, ne se sent à l'aise que dans la fresque. Aussi bien, à part les deux tableaux du Musée Brera de Milan, la *Flagellation du Christ* et une *Vierge glorieuse*, les plus anciennes peintures que nous ayons de lui sont des fresques. Nous avons vu (tome III, 2e partie, p. 714) que le cardinal Girolamo della Rovere, peu

après 1477, avait appelé Melozzo da Forli à Lorette, pour décorer la coupole de la chapelle du Trésor. Ce fut évidemment vers le même temps, et peut-être sur le conseil de Melozzo, qu'il y appela Signorelli. Le jeune artiste eut à décorer, dans la même basilique, une sacristie sise à gauche du chœur. Dans les huit compartiments de la coupole, il peignit, sur fond d'or, des anges musiciens, qui annoncent ceux que Melozzo allait peindre, en 1480, dans la coupole des Saints-Apôtres, à Rome; puis, au-dessous, les quatre Évangélistes et les quatre Pères de l'Église, figures majestueuses et dignes d'inspirer Michel-Ange. Sur les parois, entre des pilastres feints, il représenta les douze Apôtres, largement drapés, dans le style sculptural des figures de Piero dei Franceschi; ils sont debout, deux par deux, sauf en deux compartiments opposés, où se répondent la *Vocation de saint Pierre* et l'*Incrédulité de saint Thomas*, cette dernière composition visiblement imitée du célèbre groupe de Verrocchio (terminé en 1483, mais commencé vingt ans plus tôt, voir tome IV, p. 155, fig. 99). Enfin, dans le huitième panneau, au-dessus de la porte, une dramatique *Conversion de saint Paul* nous montre déjà mieux qu'en germe toutes les qualités qui éclateront, vingt ans plus tard, avec une force inouïe dans les fresques d'Orvieto : l'effet foudroyant de l'apparition du Christ dans les nues est traduit à merveille par la mimique terrifiée, désordonnée des reîtres autour de leur capitaine précipité à terre.

Que penser de la grande fresque de la chapelle Sixtine, dont on a contesté récemment la paternité à Signorelli? Elle représente, avec une lourdeur robuste, les derniers épisodes de la *Vie de Moïse*, faisant suite à la scène du *Châtiment de Coré*, si tumultueusement peinte par Botticelli. Il y a là, autour du vieux législateur assis sur un tertre, de beaux groupes d'hommes et de femmes; le paysage est ordonné avec une harmonieuse ampleur; toutefois, il est bien vrai que l'on ne retrouve point dans la plupart des figures la vigueur nerveuse déjà si remarquable dans les fresques de Lorette. Le nom de Signorelli ne figure point parmi ceux de la petite brigade appelée à Rome en octobre 1481 par le pape Sixte IV; mais rien ne prouve qu'il n'ait pu être appelé un peu plus tard. Vasari nous assure que Don Bartolommeo della Gatta, abbé d'Arezzo, aida Pérugin à terminer sa belle composition de la *Remise des clefs à saint Pierre*; et c'est bien à lui que nous pourrions songer, si nous admettions que Signorelli ait eu un collaborateur. Cependant M. Berenson et Miss Cruttwell n'hésitent pas à retrancher entièrement cette peinture du nombre des œuvres de Signorelli; mais il ne faut pas oublier qu'une lettre de Fulvio Orsini, publiée par M. de Nolhac, mentionne formellement (en 1585, il est vrai) le peintre de Cortone comme auteur de la fresque de la Sixtine; et peut-être ne nous tromperons-nous guère en admettant, avec Cavalcaselle, que, le travail de Signorelli ayant dû être abandonné, pour une

raison qui demeure inconnue, ce fut l'abbé d'Arezzo qui eut mission de le conduire à terme.

Les fresques de Monte Oliveto. — En 1497, Signorelli s'en alla de Cortone pour s'installer à Monte Oliveto. Il s'y mit à l'œuvre avec sa belle fougue d'imagination et de pinceau, choisissant, pour commencer, les épisodes qui le séduisaient le mieux dans la vie de saint Benoît; il s'arrêta pourtant à la neuvième fresque, et dut quitter assez brusquement le monastère, où, comme nous l'avons vu, Sodoma vint le remplacer cinq ans plus tard.

La neuvième fresque (qui représentait sans doute la *Mort de saint Benoît*) ayant été détruite par l'ouverture d'une porte, restent les sujets suivants, qui occupent un des quatre murs du cloître : 1° *le moine Florent est écrasé par la chute d'une muraille*; 2° *saint Benoît évangélise les habitants de Cassino*; 3° *il exorcise le démon qui empêchait la construction du couvent*; 4° *il ressuscite un novice*; 5° *il connaît la faute de deux moines qui ont mangé hors du couvent*; 6° *il blâme un moine d'avoir violé le jeûne*; 7° *il reconnaît Totila sous son déguisement*; 8° *il accueille Totila et lui prédit sa mission.*

Ces fresques, malgré les dégâts qu'elles ont subi, offrent encore un vif intérêt. L'étude de la vie et du geste y est d'une franchise réaliste que les florentins n'ont pas connue; elle va sans hésitation du familier au sublime. Il y a dans les groupes des guerriers goths groupés autour de Totila, et des moines groupés autour de leur père, une énergie et une gravité admirables; mais rien n'est plus nouveau et délicieusement inattendu que l'intérieur d'auberge où les deux moines goûtent en fraude les douceurs d'un copieux festin (fig. 204). Leur attitude sérieusement gourmande, les allées et venues des servantes, dont l'une apporte un plat, l'autre verse le vin d'une bouteille, le dialogue de l'hôtelier et de sa femme sur l'escalier, au fond de la pièce, la curiosité du page qui ouvre une porte, tout est observé, rendu avec un goût de primitif; et l'on peut regretter, malgré la facilité parfois charmante de Sodoma, que cette même main si experte n'ait pas eu la patience d'aller jusqu'au bout de sa tâche.

Les fresques d'Orvieto. — Il n'en fut pas de même, fort heureusement, à Orvieto, où le maître se rendit en 1499; et ce fut vraisemblablement ce nouvel engagement, pour une œuvre plus considérable et mieux à son gré, qui lui fit quitter l'entreprise un peu monotone de Monte Oliveto. Le Conseil de l'Œuvre du dôme d'Orvieto n'avait pas, depuis cinquante ans, réussi à rencontrer l'artiste qui lui convînt pour terminer le décor commencé par Fra Angelico dans la chapelle de la Vierge (voir tome III, p. 611-612). Benozzo Gozzoli, pris à l'essai, avait été jugé insuffisant (voir même tome, p. 644); des négociations avec le Pérugin et

Pinturicchio n'avaient pas abouti. Loués soient les fabriciens d'Orvieto de s'être montrés si difficiles! ils en ont été récompensés au centuple : la « chapelle neuve », décorée par Signorelli de visions héroïques et terribles, est la dernière étape du génie créateur de l'Italie, avant le décor, désormais si prochain (1508-1512), de la voûte de la Sixtine par Michel-Ange.

Au plafond de la chapelle, Signorelli ne pouvait que continuer (à



Phot. Alinari.

Fig. 204. — Le Repas des moines à l'auberge, fresque de Signorelli à Monte Oliveto.

moins de les détruire) les arrangements conçus par Fra Angelico selon les règles des primitifs. Ce plafond était déjà divisé en huit segments triangulaires, dont deux seulement avaient été peints : le *Christ juge*, et le *Chœur des Prophètes*. C'est dans le même esprit, et peut-être même d'après des cartons ou des indications de l'Angelico, que Signorelli composa, dans les six autres segments, les groupes des *Anges du Jugement*, de la *Vierge au milieu des Apôtres*, puis les *Chœurs des Patriarches*, *des Martyrs*, *des Vierges* et *des Docteurs de l'Église*, se bornant à substituer son dessin énergique et sculptural à la suavité de miniature du saint moine.

Mais les parois de la chapelle offraient à son imagination un champ

immense et libre. Il entreprit d'y représenter, en quatre compositions cintrées par le haut, et complétées par les cadres de la porte et de la fenêtre, le drame du *Jugement dernier*. Il abandonnait résolument l'iconographie traditionnelle, pour se livrer à l'ardeur d'une âme impatiente de créer. Il ne songeait même point à ces farouches visions de l'Apocalypse dont Albert Dürer allait, quelques années plus tard, donner l'illustration la plus grandiosement fidèle; il ne voyait dans le motif du *Jugement*, comme Michel-Ange devait faire à son tour, que le thème d'une orchestration



Phot. Alinari

Fig. 205. — Les Signes précurseurs de la fin du monde, fresque de Signorelli au dôme d'Orvieto.

neuve et formidable, où tous les mouvements, tous les groupements possibles du corps humain trouveraient à se traduire, en même temps que toutes les passions furieuses, toutes les terreurs et toutes les joies.

Dans le large fer à cheval qui encadre le cintre de la porte, surmontée d'un cartouche que tiennent des angelots, apparaissent les *Signes précurseurs de la fin du monde* (fig. 205). Des nuées noires et rouges envahissent le ciel. Les planètes s'ébranlent, les étoiles tombent en pluie d'or et de feu. Sur le sol, d'un côté, les temples et les palais s'écroulent; les prophètes et les sibylles expliquent à leurs auditeurs inquiets l'œuvre de mort qui se prépare. Puis, de l'autre côté, voici que jaillissent des nues, en des raccourcis audacieux, des figures ailées de démons soufflant de

longs jets de feu; et les flammes s'allument sur le sol, et c'est une fuite éperdue d'hommes et de femmes serrant leurs enfants à leur sein, et venant s'abattre, foudroyés, écrasés, sur le devant de la scène.

Puis, à gauche de l'entrée, se déploie la *Prédication de l'Antechrist* (fig. 206). Il est debout sur un piédestal de marbre, écoutant les conseils que le démon lui verse dans l'oreille. Autour de lui, des hommes et des femmes de tout âge et de tout rang se pressent, le regardent, discutent; des moines un peu plus loin sont en conciliabule; des femmes éplorées con-



Phot. Alinari

Fig. 206. — La Prédication de l'Antechrist, fresque de Signorelli au dôme d'Orvieto.

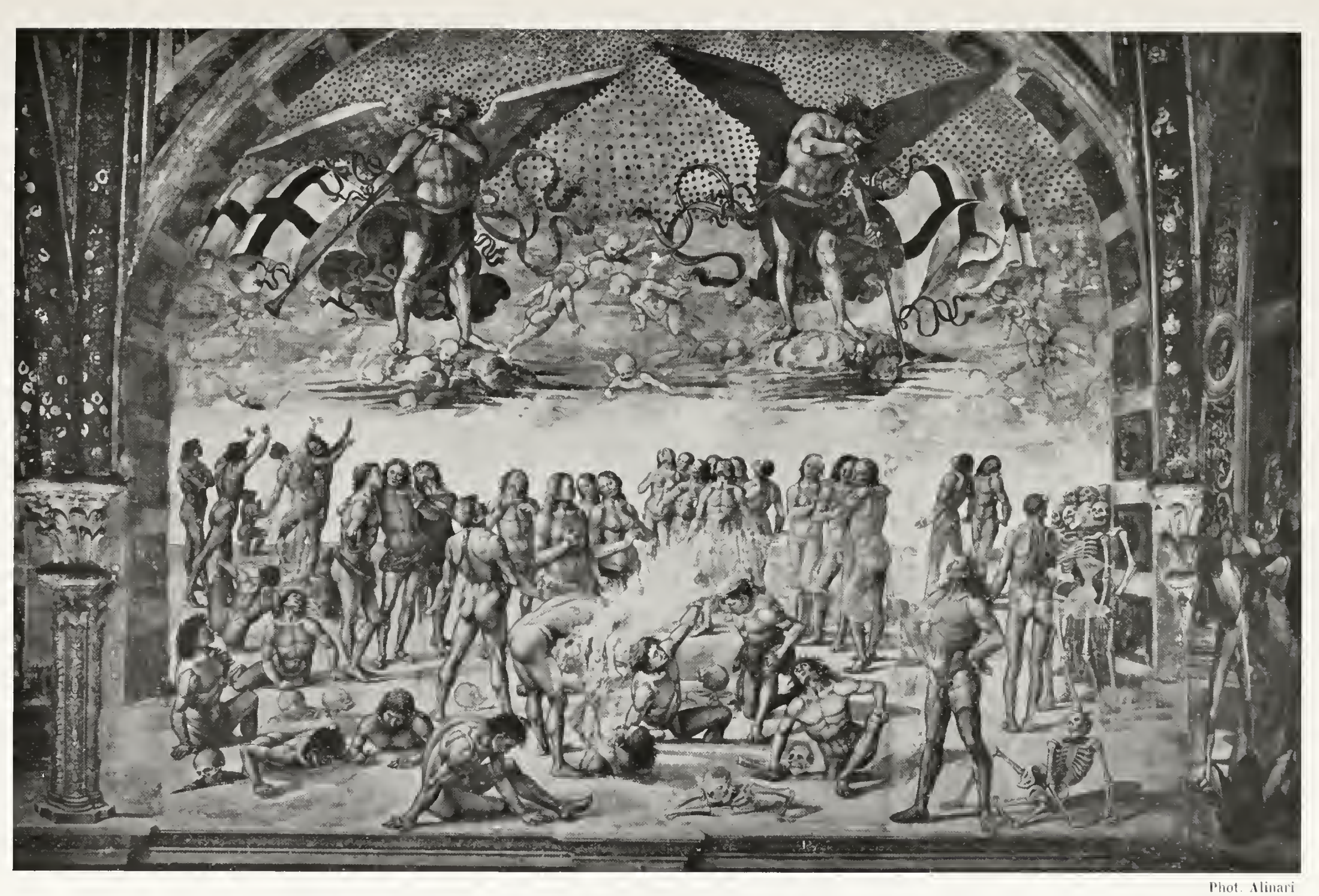
duisent un malade au maître, pour qu'il le guérisse; et partout le venin de sa parole fait germer la haine et le massacre : des bourreaux frappent du glaive, ou étranglent de la corde; des hommes d'armes envahissent le temple énorme qui se dresse au fond de la scène, et semble un des projets de San Gallo ou de Bramante pour la basilique vaticane. Cependant un ange s'élance du ciel pour saisir l'Antechrist dans son vol et le précipiter sur la terre au milieu de ses partisans confondus. Dans un angle, adossés à un pilier, deux hommes assistent, imperturbables, à ces scènes d'horreur : l'un est un moine, en qui Signorelli a voulu représenter l'Angelico; l'autre est Signorelli lui-même, l'œil fixe et la bouche amère, ses longs cheveux coiffés d'un béret de velours.

En face du tableau de l'*Antechrist*, à gauche de l'entrée, se présente la

Résurrection de la chair (fig. 207). Deux anges musclés, aux vastes ailes, debout sur les nues peuplées de petits corps de chérubins, sonnent l'appel de leurs longues trompettes. Et les corps sortent du sol. Ce sont des têtes de morts qui apparaissent et ricanent, des squelettes qui allongent leurs os peu à peu; et des figures de jeunes hommes surgissent avec effort de ce sol qui les presse, comme des nageurs enlisés dans une boue tenace, et tendent les mains aux amis qui les saisissent, les aident à se lever. Et les voici tous debout dans leur belle et jeune nudité, hommes et femmes qui s'émerveillent d'avoir retrouvé leur chair, et qui touchent leurs membres et les font jouer, et conversent ensemble et s'enlacent tendrement. Dans un coin, une troupe de squelettes reconnaît un compagnon à demi revêtu de sa chair, et s'esclaffe d'un rire bruyant. Dans le tableau précédent, Signorelli restait peut-être encore le débiteur de Pérugin, du Pérugin de la chapelle Sixtine (voir plus loin, fig. 212); ici et dans les fresques suivantes, il est entièrement lui-même, l'amateur des belles anatomies et des belles nudités, et le dramaturge qui sait ordonner sur une vaste scène des foules déjà nombreuses avec un rythme que Raphaël et Michel-Ange dépasseront à peine.

A l'autre extrémité de la chapelle, aux deux côtés de la fenêtre, deux étroites bandes de décor opposent les *élus* aux *damnés*. Les souvenirs de Melozzo et de la coupole des Saints-Apôtres sont très sensibles dans les grandes figures d'anges qui planent au travers d'un ciel constellé d'or, et jouent de divers instruments de musique, ou descendent auprès des élus, pour leur montrer le chemin de la félicité céleste. Dans la fresque du *Paradis*, dont ce compartiment est comme la préface ou le résumé, ces figures d'anges musiciens sont disposées, un peu lourdement peut-être, en demi-cercle, assises sur les nues, tandis que d'autres anges, infiniment gracieux et aériens, dont Raphaël s'inspirera, jettent des fleurs à pleines mains sur la troupe immense et compacte des élus qui adorent, le visage levé, en des attitudes calmes faisant valoir des formes harmonieuses quoique parfois un peu massives.

Au tableau de la félicité s'oppose, d'une paroi à l'autre, celui de la damnation (fig. 208). L'*Enfer* a exercé manifestement toute la verve et le génie sauvage de Signorelli; les férocités mêmes de la peinture germanique sont dépassées par cette fantaisie farouche, qui garde toutefois dans ses emportements les plus hardis le sens latin du rythme et la majesté des formes classiques. C'est une effroyable mêlée d'hommes et de femmes suppliant, hurlant, se pâmant, sous les griffes et sous les poings de démons aux chairs putrides, violâtres, jaunes et vertes, qui les saisissent à pleins bras, les chargent sur leurs épaules, ou les terrassent, les piétinent, les encordent pour les traîner au seuil de la fournaise. Dans le ciel plane un vieux démon lubrique, au nez camus, qui emporte sur son dos,



Phot. Alinari

FIG. 207. — LA RÉSURRECTION DE LA CHAIR, FRESQUE DE SIGNORELLI AU DOME D'ORVIETO.

au vol de ses ailes noires, une femme échevelée, terrifiée; et plus haut, on croit voir

> ... dans les profondeurs par le vent remuées,
> Un archange essuyer son épée aux nuées.

Trois archanges, cuirassés et casqués, sont là, dont l'un tire l'épée du fourreau contre deux démons qui laissent leurs damnés culbuter dans les airs. Le motif est repris de la fresque de Traini au Campo Santo de Pise; et l'on pourrait noter, dans les groupes des damnés, plus d'un autre



Phot Alinari.

Fig. 208. — L'Enfer, fresque de Signorelli au dôme d'Orvieto.

souvenir de ce *Triomphe de la mort* sur lequel les fresques voisines et toutes récentes de Gozzoli devaient attirer de nouveau l'attention des artistes; mais quelle frénésie sublime dans la fresque d'Orvieto, et comme on y sent vibrer toute l'âme du précurseur de Michel-Ange!

Ces fresques sont d'un peintre tout pénétré de la lecture de Dante, et l'on peut même dire qu'elles offrent du grand poème italien une traduction plus fidèle peut-être, quoique moins littérale, que les dessins un peu monotones de Botticelli. Dans le compartiment de la fenêtre où sont encore représentés les *Damnés*, Signorelli illustre déjà plus fidèlement le texte de Dante. Voici le nocher Caron, à la barbe blanche, aux yeux de braise, qui pagaie vers la rive où des troupes d'hommes désolés courent en criant et gesticulant, au pied de falaises fumantes. Mais ce qui montre le mieux

sa volonté d'illustrer Dante, c'est que, ayant représenté dans ses grandes fresques l'*Enfer* et le *Paradis*, il a entrepris de commenter le *Purgatoire* en une série de petits médaillons disposés à la base des murailles sur un tapis d'arabesques. Cette partie du décor n'est pas la moins originale.



Phot Alinari.

Fig. 209. — Virgile, et quatre scènes de la Divine Comédie, fresque de Signorelli au dôme d'Orvieto.

Elle se divise en rectangles peuplés capricieusement de tout un monde de ces animaux, de ces oiseaux et de ces feuillages fantastiques, parmi lesquels se jouent des faunes et des faunesses, chimères d'ornement dont l'art italien commence à s'éprendre avec passion, et qui triompheront bientôt au Vatican, sous la main des élèves de Raphaël. Au centre de ces sortes de tapis se détache dans un cadre une figure de poète : ce sont les quatre grands latins, Virgile (fig. 209), Horace, Ovide et Lucain, et le

grand Italien, Dante; autour de chaque portrait, quatre médaillons, en camaïeu, contiennent des scènes tirées des poèmes, parmi lesquelles celles de la Divine Comédie l'emportent en nombre; enfin des médaillons plus petits, pareils à des camées, sont ornés de figures mythologiques.

La dernière fresque de Signorelli dans la « chapelle neuve » est une émouvante *Pietà*, peinte, au-dessous de la *Résurrection des corps*, au fond d'une niche qui abritait le sarcophage d'un saint patron d'Orvieto. C'est en 1510 seulement qu'il acheva d'être payé pour son énorme travail.

Les vingt dernières années de la vie du vieux maître ne sont pas moins actives que les précédentes; mais il s'enferme plus souvent et plus longtemps dans sa ville natale, où il remplit des fonctions officielles. En 1506, il se rend à Sienne, où le Conseil de l'Œuvre du dôme lui demande le carton d'un *Jugement de Salomon*, pour le célèbre pavement de marbre; et son élève Girolamo Genga exécute, sous sa direction peut-être, les décors mythologiques du palais Petrucci. En 1508, il se rend à Rome: il travaille au Vatican, avec le Pérugin, Pinturicchio et Sodoma, à un premier décor des Chambres, que Jules II va faire détruire presque aussitôt, pour tout confier à Raphaël. Puis il ne quittera plus Cortone, où sa vieillesse est entourée d'honneurs. Par son testament d'octobre 1525, il exprime sa volonté d'être enseveli dans l'église de Saint-François, où est sa tombe de famille; et il meurt, cette même année, aux derniers jours de novembre.

Il avait formé à la peinture trois de ses fils, Polidoro, Antonio et Pier Tommaso, qui lui servirent d'aides, ainsi que son neveu Francesco, auteur de la très médiocre bannière de Città di Castello. Girolamo Genga, né à Urbin en 1476, fut un élève dont nous pouvons encore apprécier le mérite par les illustrations de l'*Énéide* qui du palais Petrucci ont passé à l'Académie des Beaux-Arts de Sienne. Quant à Bartolommeo della Gatta, dont le premier nom fut Piero Dei, si vraiment il naquit en 1408, il est plus difficile de le compter parmi les élèves de Signorelli; et pourtant on reconnaît dans les œuvres qui lui sont attribuées (et dont une tout au moins est incontestablement de sa main, le *Saint François recevant les stigmates*, de Castiglione Fiorentino) l'influence certaine du maître de Cortone. A en croire Vasari, il aurait été surtout et pendant longtemps un fort habile miniaturiste; mais, s'il est réellement l'auteur de la grande fresque de la chapelle Sixtine, ni son œuvre ni son nom ne peuvent être négligés dans une histoire de l'art italien.

IV

L'ÉCOLE OMBRIENNE

Tandis que, au centre comme au nord de l'Italie, durant la seconde moitié du xve siècle, les écoles de peinture se transforment rapidement sous une poussée de réalisme qui brise les uns après les autres les derniers liens de la tradition, il s'en forme une, au cœur de la mystique Ombrie, qui, partant des vives inventions d'un Gentile ou d'un Bonfigli, mais bientôt confinée dans une dévotion un peu étroite, finira par s'alanguir dans son rêve de suavité. A vrai dire, ce que l'on comprend d'ordinaire sous le nom d'école ombrienne ne commence qu'avec le Pérugin, et ne s'étend guère au delà de ses disciples immédiats; la décadence de l'école est aussi prompte que son éclosion. Mais avant que la peinture de l'Ombrie ait reçu cette empreinte si personnelle et indélébile, elle a une vie gracieuse, mobile, sensible à toutes les influences du dehors. Sienne, Florence et Venise lui ont communiqué, nous l'avons vu, leurs inventions et leurs méthodes, qui sont très reconnaissables encore, durant la seconde moitié du xve siècle, dans l'œuvre d'un artiste longtemps méconnu, Fiorenzo di Lorenzo, le maître du Pérugin et de Pinturicchio.

Fiorenzo di Lorenzo. — On ne sait presque rien de lui, sinon qu'il fut inscrit en 1463 dans la confrérie des peintres de Pérouse, qu'il fut élu, en 1472, au nombre des décemvirs, enfin qu'il vivait encore en 1521. On peut donc affirmer, sans préciser davantage, qu'il est né dans le second tiers du xve siècle, aux environs sans doute de 1440. Il n'existe qu'une œuvre signée de lui, un retable d'autel cintré, provenant de Saint-François de Pérouse, et conservé dans la Pinacothèque de cette ville. Le milieu en est occupé par une niche, aux côtés de laquelle sont peintes les figures de *saint Pierre* et de *saint Paul*, tandis que dans le cintre supérieur deux anges sont en adoration devant une gloire formée de séraphins, où apparaît *la Vierge tenant l'Enfant Jésus*. L'œuvre est signée et datée sur les vêtements des apôtres : *Florentius Laurentii P. Pinxit* M°CCCC °LXXXVII.

Ce qui ressort le plus nettement de l'examen de ce retable, c'est que l'artiste procède d'Alunno, non moins peut-être que de Benozzo Gozzoli, et qu'il a dû étudier à Florence les œuvres de Ghirlandajo. Deux autres charmants tableaux, l'*Annonciation* de l'église de la Portioncule, à Assise, et la *Nativité* de la Pinacothèque de Pérouse (fig. 210), montrent cette

influence de Ghirlandajo plus sensible encore, avec quelque souvenir des gentillesses de Benozzo; dans la *Nativité* le fond de paysage, aux étranges rochers surplombants, fait songer à une intéressante prédelle de la Pinacothèque Vaticane, la *Légende de saint Hyacinthe*, attribuée maintenant à Cossa, après l'avoir été longtemps à Benozzo. On notera de grands traits de ressemblance avec cette prédelle dans les huit petits panneaux, de travail menu et précieux, qui représentent des *Miracles de saint Bernardin*,



Phot. Anderson.

Fig. 210. — La Nativité, par Fiorenzo di Lorenzo.
(Pinacothèque de Pérouse.)

et proviennent de la sacristie de Saint-François de Pérouse (fig. 211); le dernier de la série est daté de 1470. On s'accorde généralement aujourd'hui à les donner à Fiorenzo, sans avoir pourtant de points de comparaison tout à fait probants, mais l'on pourrait aussi les rapprocher, pour les architectures si claires notamment et certaines silhouettes de personnages, soit des peintures de Cossa, soit des petits tableaux siennois de Neroccio et mieux encore de Francesco di Giorgio. S'il faut les laisser, comme nous le croyons, au catalogue des œuvres de Fiorenzo, ce sera pour démontrer que ce maître ingénieux a évolué rapidement, après une période d'extrême docilité à des modèles parfois lointains.

Peut-être la plus belle peinture de Fiorenzo — si nous regardons sa *Nativité* comme la plus charmante — est-elle une *Adoration des Mages* conservée, avec les précédents tableaux, au Musée de Pérouse. Elle pro-

vient de Santa Maria Nuova, où elle fut longtemps considérée, sur la foi de Vasari, comme une œuvre de jeunesse du Pérugin; car Vasari a ignoré jusqu'au nom de Fiorenzo. La composition, par son rythme parfait, sa gravité presque sévère, la simplicité lumineuse de son paysage, doit prendre rang parmi les meilleures sur un sujet cher entre tous aux peintres du XVe siècle. Ghirlandajo a plus d'éclat et Botticelli plus de passion; mais on sent passer sur ces figures solennelles et attentives un peu du souffle de Signorelli; et dans le beau couple que forme la Sainte Famille au seuil de l'étable, il y a une noblesse simple et vivante et sans artifice qui, par delà Pinturicchio et le Pérugin, fait déjà penser à Raphaël.

D'autres peintures, souvent attribuées à Fiorenzo, sont plus discutables : *le Christ en croix*, entre saint Jérôme et saint Christophe, de la galerie Borghèse, à Rome, œuvre probable de Pinturicchio, la *Pietà* de la cathédrale de Pérouse, que M. Weber restitue à Lodovico di Angelo, et surtout la superbe bannière, *la Vierge de pitié*, du petit village de Montone, où l'on doit reconnaître la main de Bartolommeo Caporali. Enfin, quelques fresques de l'artiste, encore subsistantes à Pérouse ou aux environs, mériteraient une étude sommaire, si nous n'en devions retrouver les qualités infiniment accrues aux œuvres de ses plus illustres élèves.



Phot. Anderson

Fig. 211. — Un miracle de saint Bernardin, peinture attribuée à Fiorenzo di Lorenzo.
(Pinacothèque de Pérouse.)

Le Pérugin. — Fresques de la Chapelle Sixtine. — C'est en 1446 que naquit à Città della Pieve, petite ville blottie dans les collines au sud du lac Trasimène, le maître et véritable fondateur de l'école ombrienne. Sans accepter à la lettre les récits de Vasari sur la pauvreté, l'avidité, l'avarice du Pérugin, il est permis de croire que le petit Pietro Vannucci, de famille assez misérable, que son père avait eu hâte de placer comme

domestique chez un peintre de Pérouse, se fit de bonne heure une haute idée des avantages que l'on peut retirer de l'art, et conçut un plan d'ambition que toute son existence devait être occupée à réaliser. Il y réussit assez bien pour que le surnom sous lequel s'est effacé peu à peu son nom de famille ait immortalisé en même temps que lui sa patrie adoptive : il eut beau signer plus d'une fois ses peintures du nom de sa ville natale, *Petrus de Castro Plebis*, il est devenu dès avant sa mort le peintre de Pérouse, le Pérugin.

Des analogies de style permettent de lui attribuer pour maître Fiorenzo di Lorenzo, plutôt qu'Alunno ou que Bonfigli, mais il est fort probable qu'il alla aussi travailler à Arezzo, et qu'il s'y instruisit à la forte discipline de Piero dei Franceschi. Il dut apprendre de lui les principes de la perspective, où le confirmèrent les leçons du mathématicien Luca Pacioli (à Pérouse, en 1478). Vasari raconte qu'il étudia à Florence dans l'atelier de Verrocchio ; il nous plaît de penser qu'il y fut le condisciple de Léonard et de Lorenzo di Credi, et que la fréquentation de Ghirlandajo, des Pollajuoli, de Botticelli, l'aida à se composer une manière. Avec eux il fréquenta la chapelle du Carmine. On y voit, nous dit la chronique de Giovanni Santi, « deux jeunes gens de pareil âge et de pareille ardeur, Léonard de Vinci et le Pérugin, Pietro de la Pieve qui est un divin peintre ».

Due giovin par d'etate e par d'amore,
Leonardo da Vinci e'l Perugino,
Pier della Pieve ch'è un divin pittore.

Mais comment le juger sur des œuvres de jeunesse? Nous ne connaissons presque rien de lui avant son voyage à Rome. En 1475, il eut commande de peintures, qui ont disparu, au Palais public de Pérouse, et, en 1478, il exécuta à Cerqueto, dans la région du Trasimène, des fresques aujourd'hui ruinées. Il fut appelé à Rome, en compagnie des plus illustres peintres florentins, pour travailler aux fresques de la chapelle Sixtine. Le contrat du 27 octobre 1481 le mentionne aux côtés de Cosimo Rosselli, de Botticelli et de Ghirlandajo ; il a trente-cinq ans, il est, lui aussi, un maître.

Sa part fut considérable dans le décor de la chapelle du pape Sixte, et pourtant il n'y reste aujourd'hui qu'une fresque de sa main. Toute la paroi du fond, que recouvre l'énorme *Jugement dernier* de Michel-Ange, avait été peinte par lui : il y avait représenté, en deux compositions se faisant suite, *Moïse sauvé des eaux* et la *Naissance de Jésus*, et, au dessus, en une fresque dont le sommet s'encastrait dans le cintre surbaissé de la voûte, l'*Assomption de la Vierge*. Mais sa quatrième peinture, la *Remise des clefs à saint Pierre* (fig. 212), demeurée presque intacte, le montre l'égal



Phot. Anderson.

Fig. 212. — La remise des clefs a saint Pierre, fresque du Pérugin dans la chapelle Sixtine.

de Ghirlandajo par l'ampleur du décor, le sens de l'espace, la dignité parfaite des attitudes; c'est un noble pendant de la *Vocation des Apôtres* (voir tome III, page 657). Au fond de la scène s'élève un temple à coupole octogone, flanqué de quatre élégants portiques, dont l'architecture est visiblement inspirée de Brunelleschi; deux arcs de triomphe, à droite et à gauche, laissent entrevoir un coin de paysage ombrien aux arbres grêles. Sur la vaste place qui précède ces constructions, de petites figures sont groupées, parmi lesquelles on distingue Jésus et ses disciples; mais ces épisodes secondaires, très habilement introduits, ne détournent aucunement l'unité de composition et l'intérêt concentré sur les majestueuses figures du premier plan. La figure de Jésus, qui tend bénignement les clefs, et celle de saint Pierre agenouillé dans une belle attitude de ferveur, en occupent harmonieusement le centre, et des deux côtés s'équilibrent sur un double rang les figures des Apôtres, soigneusement conformes aux traditions iconographiques (saint André et saint Jean se faisant pendant, et Judas très reconnaissable en arrière). Comme Ghirlandajo et Botticelli, mais plus discrètement, le Pérugin a voulu associer à ces nobles personnages drapés à l'antique quelques hommes de son temps, dont le costume large et l'allure attentive s'accordent d'ailleurs parfaitement avec les lignes sévères et simples de la composition. Le Pérugin y est tout entier, avec ses qualités les meilleures, avec ses défauts aussi, le dessin médiocre et maigre des pieds et des mains, les plis anguleux et secs des draperies; mais quelle admirable variété des visages, allant de l'expression tendre, rêveuse, à demi extatique où l'on reconnaîtra désormais la marque ombrienne, jusqu'au réalisme le plus énergique, comme dans son propre portrait, une merveille, que l'on peut aisément distinguer sur la droite, à la suite des deux derniers apôtres : c'est l'homme au pourpoint étroitement boutonné, dont la tête forte et carrée, aux cheveux flottants, est coiffée d'un béret de velours noir. Et l'on peut supposer sans grande invraisemblance que deux autres parmi les assistants, le jeune homme au béret que l'on aperçoit presque de profil, derrière l'apôtre saint Jean, et le vieillard à droite du Pérugin, sont ses aides, Pinturicchio et Bartolommeo della Gatta.

Un pareil souci de la pondération des lignes apparaît dans la fresque du *Baptême de Jésus*, dont la composition générale et peut-être même les figures centrales sont du Pérugin, tandis que les fines et pensives figures des assistants, ainsi que le paysage, trahissent la main plus délicate de Pinturicchio.

Fresques et tableaux de dévotion. — Le Pérugin était de retour à Florence dans l'automne de 1486; à ce moment-là, il fut compromis dans une ténébreuse histoire de guet-apens à main armée, et condamné à une

amende de dix florins d'or; le paiement qu'il attendait pour les fresques de la Sixtine fut suspendu, et ce n'est que trois ans plus tard qu'il put obtenir à Pérouse le versement de 180 ducats. Dès l'année précédente, la question avait été âprement débattue entre lui et le Conseil de l'Œuvre du dôme d'Orvieto; il ne demandait pas moins de quinze cents ducats pour peindre à fresque la « chapelle neuve », exigeant en plus d'être déchargé de tous les frais d'échafaudages et de préparation des enduits, et d'être fourni d'or et d'outremer; il s'engageait à exécuter tous les sujets qui lui seraient commandés, et à peindre lui-même les visages et les mains de toutes les figures. Les négociations s'éternisèrent et n'aboutirent pas, et nous savons déjà que ce fut pour la plus grande gloire de Signorelli et de la chapelle d'Orvieto. Cependant, quittant de nouveau Florence pour Rome, le Pérugin s'y ménageait la protection du cardinal Julien de la Rovère, le futur Jules II; mais l'élection d'Alexandre VI, en 1492, interrompit une fois de plus ses ambitions, et c'est de la période florentine qui va durer jusqu'à la fin du xve siècle, que datent quelques-unes de ses peintures les plus achevées, où l'on peut voir en même temps les chefs-d'œuvre de l'art ombrien.



Phot. Alinari.

Fig. 215. — La Vierge et l'Enfant avec deux saintes, peinture du Pérugin.
(Musée du Louvre.)

La charmante *Madone entre deux saintes et deux anges* du Musée du Louvre (fig. 215) est un des plus anciens tableaux de piété du Pérugin, peut-être antérieur au premier séjour à Rome. Il est peint à la détrempe, au lieu que la plupart des tableaux peints par l'artiste dans sa maturité, le seront à l'huile. C'est le type accompli du *tondo*, moins harmonieusement et poétiquement équilibré peut-être que ceux de Botticelli, mais d'une symétrie savante et rigoureuse, où s'ébauche déjà l'expres-

sion de rêveuse douceur et l'attitude de piété un peu molle qui se stéréotyperont bientôt dans les innombrables images de dévotion du maître. Ce qui est délicieux, c'est la pureté de lumière, la limpidité aérienne qui baigne les figures et le paysage. Cette large vallée de l'Ombrie, qui se déploie au bas de la colline de Pérouse vers le levant et vers le midi, recueillant les rayons du soleil qu'elle diffuse le soir dans une atmosphère divinement dorée, le Pérugin a su en traduire la suave clarté avec le métier le plus précieusement fidèle. C'est par là qu'il est un maître unique, l'égal des grands Vénitiens; mais, ne l'oublions pas, l'égal seulement aussi d'un Piero dei Franceschi, quand il peignait le duc et la duchesse d'Urbin. Et, sans cette atmosphère de miracle, ses figures trop souvent fades et un peu fondantes nous paraîtraient d'une monotonie à peine supportable.



Fig. 214. — Saint Sébastien ; peinture du Pérugin. (Musée du Louvre.)

Ce don de lumière apparaît pleinement dans la grande fresque de Sainte-Marie-Madeleine de' Pazzi, commandée en 1493, et achevée seulement en 1496. Il y a représenté, se détachant sur le ciel et le paysage ombrien, dans les trois baies d'une architecture feinte qui a toute la simple noblesse des créations de Brunelleschi, au centre, *le Christ en croix*, avec Madeleine agenouillée, à gauche et à droite, la Vierge et saint Jean debout, saint Bernard et saint Jérôme en oraison. C'est une œuvre toute pénétrée de tristesse noble et sereine, toute de prière et de contemplation. Pas un cri, pas un soupir, plus rien de ces gesticulations tragiques par où les Florentins et Signorelli se plaisent à émouvoir et déchirer les âmes ; sur les visages immobiles, les larmes coulent silencieusement, et le paysage doucement voilé, avec le reflet du ciel dans le miroir d'un lac paisible, avec les arbres grêles montant sur les collines comme des fumées de cierges, enveloppe l'âme qui médite, et l'agenouille auprès de Madeleine.

Le Pérugin atteint ici le sommet de son art; il s'est dégagé peu à peu de toute émotion extérieure, supprimant les gestes, concentrant cette émotion dans une attitude et un regard. Le grand retable à la détrempe

qu'il avait peint quinze ans peut-être auparavant à Florence, pour l'église de la Calza, un *Christ en croix*, entouré de saints, était encore assez voisin des peintures de Signorelli; tout au moins peut-on le considérer comme une œuvre de transition. Dans le petit *Calvaire* qui couronne le précieux retable de la villa Albani, à Rome, la *Nativité* de 1491, il se rapproche déjà du type bientôt classique de l'image de dévotion. La *Pietà* de l'Académie de Florence, qui fut peinte pour les jésuates vers le même temps que la fresque de Sainte-Madeleine de' Pazzi, semble exécutée d'après quelque modèle de sculpture, tant son arrangement apparaît figé et conventionnel. Il y a aussi bien de l'artifice, et peu plaisant, dans le *Jésus au Jardin des Oliviers*, du même Musée. Quant à la *Pietà* du palais Pitti, signée et datée de 1495, c'est une œuvre célèbre dont Raphaël s'inspirera; le Pérugin y renouvelle, non sans bonheur, les trouvailles émues des primitifs, et fait songer à Fra Angelico, dont il ne peut cependant nous rendre la sincérité poignante.



Phot. Hanfstaengel
Fig. 215. — Apparition de la Vierge à saint Bernard, peinture du Pérugin.
(Pinacothèque de Munich.)

Dans cette féconde période florentine qui va de 1491 à 1496, il a peint de nombreuses *Madones*. Il aime représenter la Vierge assise sur un trône que surmonte un dais étroit, la tête légèrement inclinée, comme en méditation; autour du trône sont debout des saints symétriquement assemblés. Ainsi dans le tableau du Musée de Vienne, de 1493, dans celui des Uffizi, de Florence, qui date de la même année, et provient de San Domenico de Fiesole (le *saint Sébastien* de ce tableau a servi de prototype à celui du Musée du Louvre, qui provient de la collection Sciarra, œuvre toute lumineuse, où le radieux corps blond se détache sur un ciel d'une infinie limpidité, fig. 214). *La Vierge entre saint Jacques et saint Augustin*, de Sant' Agostino de Crémone, est de l'année suivante, exactement composée suivant les mêmes données. Mais le Pérugin a, dès cette époque, adopté aussi un autre type d'image pieuse, où la Vierge à mi-corps, tenant l'Enfant qui bénit, est accompagnée de deux figures de saints ou de saintes: le Musée de Vienne possède le chef-d'œuvre

de cette série-là, dont le Louvre a un exemplaire signé, de facture plus molle.

Un admirable tableau non daté, mais qui appartient vraisemblablement à la même période, est l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*, provenant de San Spirito de Florence, et conservée à la Pinacothèque de Munich (fig. 215). Filippino Lippi avait déjà traité ce sujet avec un esprit et une tendresse infinis (voir tome III, p. 694) ; il y a autre chose dans le tableau du Pérugin, un calme, une gravité qui pénètrent lentement au cœur. La figure du saint est particulièrement noble et touchante, et ce que l'on peut seulement regretter est que la Vierge, trop humainement paisible, n'ait rien de la vision immatérielle, un peu féerique, où Filippino s'était complu.



Phot. Anderson.
FIG. 216. — Saint Maur; fragment de prédelle du Pérugin. (Pinacothèque Vaticane.)

Les commandes arrivaient en foule, si bien que l'artiste n'y pouvait suffire. En 1496, il se rend à Venise, puis à Milan, où Lodovico Sforza désire l'employer au décor de son château, et, après un bref séjour, il passe par Pavie où il doit placer dans la Chartreuse un tableau d'autel. Et de nouveau le voici à Florence ; nous avons vu qu'en janvier 1497, avec Cosimo Rosselli, Benozzo Gozzoli et Filippino Lippi, il avait été chargé d'une expertise relative aux fresques de Baldovinetti à Santa Trinità.

Il achète un terrain en 1497, une maison en 1498. Cependant il travaille sans arrêt. Il envoie en 1496 à San Pietro de Pérouse le grand retable qui, transporté en France en 1797, y est demeuré, mais cruellement démembré : le centre, avec l'*Ascension*, au Musée de Lyon, la lunette, avec un *Père éternel*, dans l'église Saint-Gervais de Paris, une partie de la prédelle au Musée de Rouen. Seules sont demeurées en Italie, cinq à Pérouse, trois au Vatican, les petites demi-figures de saints encastrées dans le cadre ; celle de *saint Maur*, si délicate et attentive sous le capuchon monastique, est une merveille (fig. 216). Le grand retable du Vatican, qui provient du Palais communal de Pérouse, et celui de Santa Maria Nuova de Fano sont de 1497 : deux *Madones entourées de saints*, dont la première est assez banale, mais dont la seconde a une grâce charmante.

Ce retable de Fano est couronné d'une *Pietà*, qui est une des plus parfaites compositions du Pérugin, et repose sur un gradin dont les cinq petites compositions, toutes lumineuses et dorées, ont eu l'honneur d'être jadis attribuées à Raphaël, âgé de quatorze ans en 1497. La même église de Fano possède une grande *Annonciation*, dont le paysage est délicieux, et le Pérugin, ou plutôt la cohorte docile de ses élèves, a exécuté pour Santa Maria delle Grazie de Sinigaglia une réplique presque identique de l'autre retable.

Les fresques du Cambio. — En 1499, il retourne à Pérouse, pour y entreprendre sa plus grande œuvre de décoration, les fresques du collège



Phot. Alinari.

Fig. 217. — La Force et la Tempérance, avec six Héros antiques; fresque du Pérugin au Cambio de Pérouse.

du Cambio (ou des Changeurs, c'est-à-dire, si l'on veut, la Bourse). Le travail, qui lui fut payé 350 ducats d'or, était terminé l'année suivante. La salle des séances, ouverte presque au seuil du Palais communal, a conservé jusqu'à nos jours son charmant revêtement de boiseries incrustées et sculptées, que surmontent les fresques, d'une harmonie bleue et blonde très assourdie et foncée par le temps. Décor singulier et assez déconcertant au premier coup d'œil. En face de la porte, la paroi est occupée par deux compositions cintrées, la *Transfiguration* et l'*Adoration des bergers*; puis, à droite, on reconnaît d'abord la figure isolée de *Caton*,

et plus loin, au delà de la tribune, douze figures d'hommes et de femmes debout dans un paysage, au-dessus desquelles plane dans une gloire le Père Éternel, entouré d'anges : ce sont les *Prophètes*, Moïse, Daniel, David, Salomon, Isaïe et Jérémie, et les *Sibylles*, l'Érythrée, la Persique, la Cumaine, la Libyque, la Tiburtine, la Delphique. De l'autre côté, deux grandes compositions réunissent d'étranges figures de héros antiques, grecs et latins, au-dessus desquels, sur les nues, les Vertus sont assises. La *Prudence* préside à Socrate, Numa Pompilius et Fabius Maximus; la *Justice*, à Pittacus, Furius Camillus et Trajan; la *Force*, à Léonidas, Lucius Sicinius et Horatius Coclès; et la *Tempérance*, à Périclès, Scipion et Cincinnatus. Des distiques latins expliquent le rôle et l'action de chacune des Vertus; mais rien n'explique et rien ne justifie l'attitude sentimentale de ces héros, debout les uns auprès des autres, casqués, empanachés, portant cuirasse ou manteau, tenant des épées, des hallebardes ou des sceptres, mais tous isolés et perdus dans leur rêve (fig. 217). Si en l'un d'eux le Pérugin a cru pouvoir imiter la figure hardie et robuste du Pippo Spano d'Andrea del Castagno (voir tome III, p. 634), ç'a été pour en aveulir l'expression virile, le ridiculiser sous un panache qui ressemble à un feu d'artifice; et il faut vraiment toute l'enveloppe délicieuse de lumière dont ces figures baroques sont baignées et poétisées pour nous faire prendre goût à un rêve aussi incompréhensible.

Le Pérugin, fier de son œuvre, la signa de son propre portrait : c'est une tête qui n'a plus l'accent énergique et impérieux de la fresque de la Sixtine, tête de bourgeois un peu bonasse, aux yeux froids et calculateurs ; mais ses compatriotes reconnaissants l'ont encadrée d'un distique latin aux louanges hyperboliques :

Perdita si fuerat pingendi, hic retulit artem.
Si nusquam inventa est, hactenus ipse dedit.
Anno salut. M. D.

Œuvres de maturité et de décadence. — Cette date de 1500 marque l'apogée du talent du Pérugin. C'est alors qu'il achève le plus parfait peut-être de ses tableaux de dévotion, le retable de la Chartreuse de Pavie, maintenant à la National Gallery de Londres (fig. 218). L'Enfant Jésus y est médiocre et inexpressif; mais la Vierge agenouillée dans une prairie que terminent des coteaux bleus et une rivière sinueuse entre des arbres grêles, a le charme pur et maternel tout à la fois que Raphaël donnera à ses Madones ; l'archange saint Michel est campé dans l'attitude presque identique du héros romain dont nous parlions tout à l'heure ; et il y a entre l'archange saint Raphaël et le jeune Tobie un lien de tendresse délicate, un peu mièvre, qu'exprime à merveille l'échange des regards.

La même figure de saint Michel reparaît dans le grand retable de Vallombreuse, de 1500 également, qui représente l'*Assomption* (Académie des Beaux-Arts de Florence), et où l'on veut reconnaître, particulièrement dans les anges musiciens qui entourent la Vierge, la collaboration de Raphaël.

Cette collaboration semble plus évidente encore dans le retable de l'*Assomption* de la Pinacothèque de Bologne, sur lequel il est inutile d'insister : une fois ses thèmes bien arrêtés, le Pérugin les reproduit sans hésitation ni lassitude. Il n'est pas impossible non plus que Raphaël ait



Phot. Hanfstaengel.

Fig. 218. — La Madone de Pavie, triptyque du Pérugin.
(National Gallery, Londres.)

travaillé aux figures des soldats endormis, dans la *Résurrection* de la Pinacothèque Vaticane; en tout cas, la figure du Christ et celles des deux anges qui l'escortent, avec ce singulier et peu plaisant mouvement de danse ou, si l'on veut, de patinage par lequel le peintre s'est habitué à traduire les élans de l'adoration, sont bien de la main du maître, et en révèlent déjà l'affaiblissement.

Il serait long d'énumérer les *Calvaires*, les *Adorations des Bergers* et *des Mages*, les *Baptêmes du Christ*, les *Assomptions*, les *Madones entourées de saints* qui datent de cette période féconde, continuée durant le second séjour de l'artiste à Florence, de 1504 à 1506. Mais il ne faut pas oublier le curieux tableau mythologique que, durant ce séjour, en 1505, le Pérugin peignit à la détrempe pour le *studio* d'Isabelle d'Este, au château de Mantoue; il a rejoint au Louvre les autres peintures réunies par la duchesse dans ce même cabinet, le *Couronnement* de Costa, et les deux

magnifiques *allégories* de Mantegna. « Mon intention poétique », écrivait à l'artiste cette grande protectrice des lettres et des arts, « est de vous faire peindre un *Combat de la Chasteté contre l'Amour*, c'est-à-dire Pallas et Diane luttant contre Vénus et l'Amour. Pallas doit avoir presque vaincu l'Amour : ayant brisé la flèche d'or et l'arc d'argent qu'elle a jetés à ses pieds, elle le tient d'une main par le bandeau que l'aveugle a sur les yeux, et lève l'autre main pour le frapper... ». Et la bonne duchesse continue à préciser ses instructions minutieuses, auxquelles se conformera exactement l'artiste. Mais est-ce manque d'inspiration païenne, ou docilité excessive aux ordres donnés? le tableau, malgré son atmosphère dorée, demeure froid et sans attrait; combien différent du radieux *Parnasse* de Mantegna, ou encore du délicieux *Apollon et Marsyas* du Louvre, dont nous parlerons tout à l'heure, et qu'il ne nous paraît guère possible d'attribuer au Pérugin !

Entre son dernier séjour à Florence et son retour à Pérouse, l'artiste s'était arrêté sur les bords du lac Trasimène, à Panicale, pour une fresque de *Saint Sébastien*, et à Città della Pieve, pour une fresque de l'*Adoration des Mages* (dont le paiement fut discuté avec une âpreté extraordinaire). Mais son dernier triomphe, qui dura peu, fut d'être appelé en 1507 au Vatican, où Jules II faisait exécuter un essai de décor des Chambres, par Sodoma et Peruzzi. Il y peignit un plafond, que Raphaël eut la charité d'épargner, lorsqu'il devint le peintre unique et souverain du Vatican. C'est, dans la salle de l'Incendie du Bourg, sur un fond d'arabesques, quatre médaillons où apparaissent les personnes de la Trinité parmi les anges, les Apôtres et d'autres figures symbolisant l'Ancienne et la Nouvelle Loi.

Le Pérugin quitta Rome en même temps que Signorelli et que Pinturicchio. La vieillesse était venue. Ses derniers travaux à Pérouse, à Città della Pieve, à Spello, à Trevi, nous font assister à une douloureuse décadence; il ne craignit pas, en 1521, de compléter par de grandes figures de saints en pied l'admirable fresque de San Severo, aujourd'hui bien délabrée, où Raphaël, en 1505, avait déjà ébauché l'assemblée céleste de sa *Dispute du Saint Sacrement*; tout ce que l'on peut dire de l'œuvre du vieux maître, c'est qu'elle ne choque point les regards, et qu'elle s'harmonise discrètement par les proportions et le coloris (presque un camaïeu) aux inventions de son glorieux disciple. Il mourut de la peste, en février 1524, tandis qu'il travaillait encore à Fontignano, près Pérouse, et fut enseveli en hâte, sans même que ses fils pussent obtenir que l'on transportât son corps en terre sainte.

Telles sont, sommairement résumées, la vie et l'œuvre du Pérugin. Vie médiocre de commerçant plus que d'artiste; œuvre considérable par le nombre et par l'influence, dont la portée a dépassé peut-être la valeur

intime. A tort ou à raison, le Pérugin est demeuré pour la postérité le maître de la peinture mystique et chrétienne. L'homme que Vasari nous présente comme un athée, un matérialiste grossier, avide de jouissances et d'argent, — mais nous n'avons pas à juger sa vie — est le créateur, car Raphaël n'a fait ici que le suivre, de l'image de dévotion. Fra Angelico, de qui la sainteté rayonne au travers de ses tableaux, ne pouvait laisser, comme le maître de Pérouse, une lignée de disciples se propageant à travers les siècles. Il était naturel que cette grâce alanguie, cette pureté un peu molle et sentimentale plutôt qu'émue fussent aux yeux de la foule l'expression même de l'idéal chrétien; il était naturel aussi qu'elles aboutissent aux pires fadeurs de l'imagerie; il y a, aujourd'hui encore, tout un art qui se croit et se dit chrétien, et répète éternellement des thèmes sans vie et sans âme. Mais le Pérugin a revêtu ses tendres figures de l'enchantement d'une lumière divine; et personne après lui, non pas même Corrège et les grands Vénitiens, n'a possédé ce don de la lumière dans une plénitude plus radieuse. C'est ainsi, et dans un sens très humain sans doute, qu'il méritera toujours d'être appelé le peintre du ciel.

Pinturicchio. Ses premières œuvres. Fresques de la Chapelle Sixtine. — Bernardino di Betto, de Pérouse, qui dut peut-être à ses condisciples d'atelier le surnom sous lequel il nous est connu de Pinturicchio (ou *peinturlureur*), est demeuré bien mieux que le Pérugin le fidèle élève et le continuateur de Fiorenzo di Lorenzo. Les traditions de Gentile da Fabriano, d'Ottaviano Nelli, d'Alunno de Foligno revivent dans le luxe de ses décors étincelants comme des miniatures; quelque chose de la grâce enfantine de Benozzo Gozzoli nous enchante encore dans ses fresques; mais c'est de Fiorenzo manifestement qu'il tient le type et l'allure de ses figures, cette recherche de l'anecdote pittoresque et de la vie qui éclate dans toutes ses grandes œuvres, si différente de la sérénité et, si l'on peut dire, de l'isolement silencieux des œuvres du Pérugin.

D'après Vasari, Pinturicchio serait né en 1454; et nous ne savons rien des premiers temps de son existence, sinon qu'il était pauvre et d'aspect un peu minable. Le chroniqueur de Pérouse François Matarazzo, après avoir loué le Pérugin, ajoute ceci : « Et il y avait encore un autre maître, appelé par beaucoup *el Pentoricchio*, et par un plus grand nombre *Sordicchio*, parce qu'il était sourd et petit, de peu d'aspect et d'apparence; de même que maître Pierre était le premier de son art, de même celui-ci était le second; et de plus, comme second maître, il n'avait pas son pareil au monde, bien qu'il y eût encore dans notre ville des hommes de cet art très dignes et habiles... ». M. Corrado Ricci énumère parmi les premières œuvres de Pinturicchio quelques *Madones*, dont celles de Spello

donne le type gracieux et presque immuable (celle de Londres est certainement l'œuvre de Fiorenzo, et marque bien la transition de l'art du maître à celui de l'élève; quant à la *Présentation au Temple* de Torre d'Andrea, près Assise, il semble bien qu'elle soit d'Antonio da Viterbo; et la petite *Sainte Famille*, le *tondo* de la Pinacothèque de Sienne, se rattache plutôt, par la charmante image de Jésus et de saint Jean enfants, aux fresques de Spello dont nous parlerons tout à l'heure).



Phot Alinari.

FIG. 219. — Apparition de la Vierge à saint Léon et à saint Géminien; retable de Pinturicchio, au Palais Communal de San Gimignano.

C'est Rome qui révèle à Pinturicchio son talent. Le Pérugin dut l'y emmener dès 1480, parmi les aides qu'il employa aux fresques de la Sixtine, et le jeune peintre s'acquitta de sa collaboration avec tant de zèle qu'on est aujourd'hui d'accord pour lui attribuer presque dans leur entier les deux fresques du *Voyage de Moïse* et du *Baptême de Jésus*. La première de ces fresques porte d'ailleurs une marque qui est, nous le verrons bientôt, comme une signature de l'artiste : il a représenté dans le ciel un vol de canards sauvages, dont l'un est attaqué par un faucon qui s'agrippe à son dos et lui frappe la tête à coups de bec. Mais la meilleure marque où l'on puisse reconnaître le travail de Pinturicchio, c'est le type délicat des visages d'adolescents, aux longs cheveux bouclés, bruns ou blonds, sous leurs petites toques de velours, et ces attitudes de femmes et d'enfants que nous retrouverons plus nettement et sèchement dessinées, mais toujours pareilles, aux fresques de Sienne. Certains dessins du livre de Venise, où l'on reconnaît généralement la main de Pinturicchio, se rapportent d'ailleurs aux fresques de la Sixtine.

Un second travail décida Pinturicchio à demeurer à Rome. La famille Bufalini, de Città di Castello, ayant le patronage d'une chapelle de l'Araceli, demanda à l'artiste d'y peindre la *Vie de saint Bernardin*. Il représenta à la voûte les *Évangélistes*, et, sur les parois, les *Stigmates de saint*

François, la *Vêture*, la *Retraite au désert* et les *Funérailles de saint Bernardin*. Chose étrange, le sujet le plus nécessaire, la *Prédication du saint*, a été oublié; mais la composition des *Funérailles* est une œuvre qui se rattache directement à la grande lignée des peintures franciscaines de Giotto, de Benozzo Gozzoli et de Ghirlandajo ; et, sur la paroi qui domine l'autel, la *Glorification* du saint, que bénit le Christ entouré d'anges, tandis que saint Louis de Toulouse et saint Antoine de Padoue sont debout à ses côtés au milieu d'une large prairie, séduit par la richesse d'un coloris où l'or commence à étinceler.

Déjà Pinturicchio s'était acquis la protection d'un nouveau pape. « L'an 1454 », écrit Vasari, « Innocent VIII, le Génois, lui fit peindre quelques salles et loges au palais du Belvédère, où, entre autres choses, ainsi que le voulut ce pape, il peignit une loge, toute en paysages; et il y reproduisit Rome, Milan, Gênes, Florence, Venise et Naples, à la manière flamande, ce qui, comme chose non encore vue jusqu'alors, plut beaucoup; et au même endroit il peignit une fresque de Notre-Dame, au seuil de la porte principale. » Presque tout ce décor a disparu dans la création du Musée Pio-Clémentin; çà et là seulement subsistent quelques figures, petits génies, arabesques et armoiries, où se joue une fantaisie ailée.



Fig. 220. — Apollon et Marsyas; peinture de Pinturicchio.
(Musée du Louvre.)

A la voûte d'une salle du palais Colonna, des médaillons encadrés d'arabesques illustrent de grands faits de l'histoire biblique, grecque et romaine; un plafond du palais des Pénitenciers est orné de figures, de griffons et de chimères, de tritons, de faunes, dans l'esprit de ces « grotesques » que le hasard des fouilles exhumait alors, surtout aux Thermes de Titus. Pinturicchio, avant Raphaël, goûta profondément le charme de l'antiquité païenne. Nous en avons un témoignage précieux, bien que contesté, dans le petit tableau du Louvre, *Apollon et Marsyas* (fig. 220).

Acheté en 1885 comme œuvre de Raphaël, ce tableau a été attribué tour à tour au Pérugin, à Francia, à Timoteo Viti. Quoi qu'en aient pu dire des critiques autorisés, rien n'y rappelle la facture de Raphaël, si l'on compare ce morceau délicat, mais d'exécution précise jusqu'à être un peu sèche, et comme émaillée, aux œuvres indiscutables de sa jeunesse, le *Songe du chevalier*, les *Trois Grâces*, le *Saint Georges*. D'autre part, l'attitude de l'Apollon est éminemment péruginesque, et l'allure des jambes à peu de chose près identique à celle du grand *Saint Sébastien* du Louvre (voir plus haut, p. 510); et puis il y a la lumière divine. Mais cette lumière est moins diffuse, elle noie moins les détails du paysage qu'elle ne fait chez le Pérugin; mais le premier plan semé de fleurs rappelle fidèlement d'autres peintures de Pinturicchio; la tête même de l'Apollon a le type et la proportion de ses têtes de jeunes hommes; enfin et surtout on peut voir dans le ciel cette marque, le canard atteint par le faucon, que seul Pinturicchio a employée dans ses principales œuvres : dans le *Voyage de Moïse* de la Sixtine, dans la *Dispute de sainte Catherine* et dans le *Martyre de saint Sébastien* de l'appartement Borgia, enfin dans le *Couronnement d'Enéas Sylvius* et dans la *Croisade d'Ancône* de la Librairie de Sienne. Il n'en reste pas moins que jamais plus peut-être le « peinturlureur » n'atteindra cette perfection de dessin et de modelé dans la lumière, où le Pérugin et Raphaël le dépassent incontestablement.

M. Corrado Ricci classe avec raison dans la féconde période du règne d'Innocent VIII un certain nombre de tableaux de chevalet, parmi lesquels il faut citer la *Madone* de Valence, avec un donateur agenouillé qui est Jean Borgia, la *Sainte Catherine* de la National Gallery de Londres, la très belle *Madone* du dôme de Sanseverino, avec la figure agenouillée du protonotaire apostolique Liberato Bartelli, le *Portrait d'enfant* de la galerie de Dresde. Dans l'église de Sainte-Marie-du-Peuple, Pinturicchio peignit une grande fresque de la *Crèche*, et collabora sans doute au décor de la chapelle Cibo. Puis, en 1492, il s'engagea pour cent ducats, le logement et la nourriture, à peindre dans la tribune du dôme d'Orvieto deux *Évangélistes* et deux *Docteurs de l'Église*; mais le travail fut abandonné, après de longues et pénibles négociations relatives au paiement, et l'artiste rentra à Rome, pour y créer son œuvre la plus célèbre.

Les fresques de l'appartement Borgia. — Alexandre VI avait adopté le peintre d'Innocent VIII; il lui fit peupler de ses caprices élégants les chambres Borgia et le château Saint-Ange. L'appartement Borgia, jalousement fermé jusqu'au temps de Léon XIII, est devenu un musée exquis entre tous dans ce Vatican si abondant en merveilles. Au long des murailles et des voûtes revêtues d'or fauve et d'outremer pâli, des figures de rêve, frêles dans leurs robes flottantes, ou magnifiquement enve-

loppées d'armures ciselées et de manteaux brochés d'or, y passent sur le clair horizon des paysages ombriens. C'est comme un décor de tapisseries somptueuses, retombant jusqu'à une corniche de marbre au-dessous de laquelle s'étend un tapis d'arabesques et de feuillages dorés, encadrant des panneaux et des niches en trompe-l'œil. Tout ce soubassement, dégagé du badigeon et restauré, porte encore la trace de mutilations barbares, et les inscriptions qu'y gravèrent les reîtres du Bourbon qui, en 1527, campèrent au Vatican.

L'appartement se compose de six salles, dont les quatre premières, qui ont fait partie du Vatican de Nicolas V, s'étendent au-dessous des chambres décorées par Raphaël. Une large antichambre, la salle des Pontifes, n'a qu'une voûte, entièrement refaite sous Léon XIII, et ornée d'arabesques et de mythologies par Jean d'Udine et Pierino del Vaga. Mais l'œuvre de Pinturicchio commence dans la seconde chambre, dite de la Vierge et du Christ. A la voûte, des prophètes tiennent des banderoles qui expliquent les mystères de la vie de Jésus. Ces mystères mêmes sont représentés dans les lunettes en arceaux aigus qui terminent les murs. C'est l'*Annonciation*, avec une humble Madone tendrement prosternée devant le bel ange au manteau de pourpre, couronné de fleurs, qui incline vers elle son sceptre de lis; puis la *Crèche*, avec ses rustiques figures de pâtres et son chœur d'anges musiciens; l'*Adoration des Mages*, où le plus vieux des rois, vêtu de brocart d'or, est accompagné d'un page si délicatement féminin; la *Résurrection du Christ*, montant dans une gloire au-dessus du sarcophage où le nom divin est inscrit; les soldats endormis se réveillent, et auprès d'eux nous voyons Alexandre VI agenouillé dans sa chape de brocart blanc, la tiare posée sur le gazon. Le portrait respire; les paupières plissées, le nez fort et busqué, les joues colorées aux pommettes saillantes, racontent l'énergie sauvage du pape espagnol (fig. 221). L'*Ascension* réunit de lumineux chœurs de séraphins autour d'un Christ tout blanc, de qui s'échappent des rayons d'or; et la *Pentecôte*, au lieu de se passer, selon la tradition, dans un lieu fermé où des langues de flammes pleuvent sur les Apôtres, a pour cadre les rives fleuries d'un paisible lac où se reflètent palmiers, peupliers et cyprès. L'*Assomption*, enfin, montre toute la simplicité d'une composition désormais chère aux peintres ombriens : la tombe pleine de roses, de lis et de violettes, autour



Phot. Anderson.

Fig. 221. — Alexandre VI.
Détail de la Résurrection du Christ, fresque de Pinturicchio (Appartement Borgia).

de laquelle les Apôtres sont groupés, regardant s'élever la Vierge assise dans les splendeurs de l'arc-en-ciel.

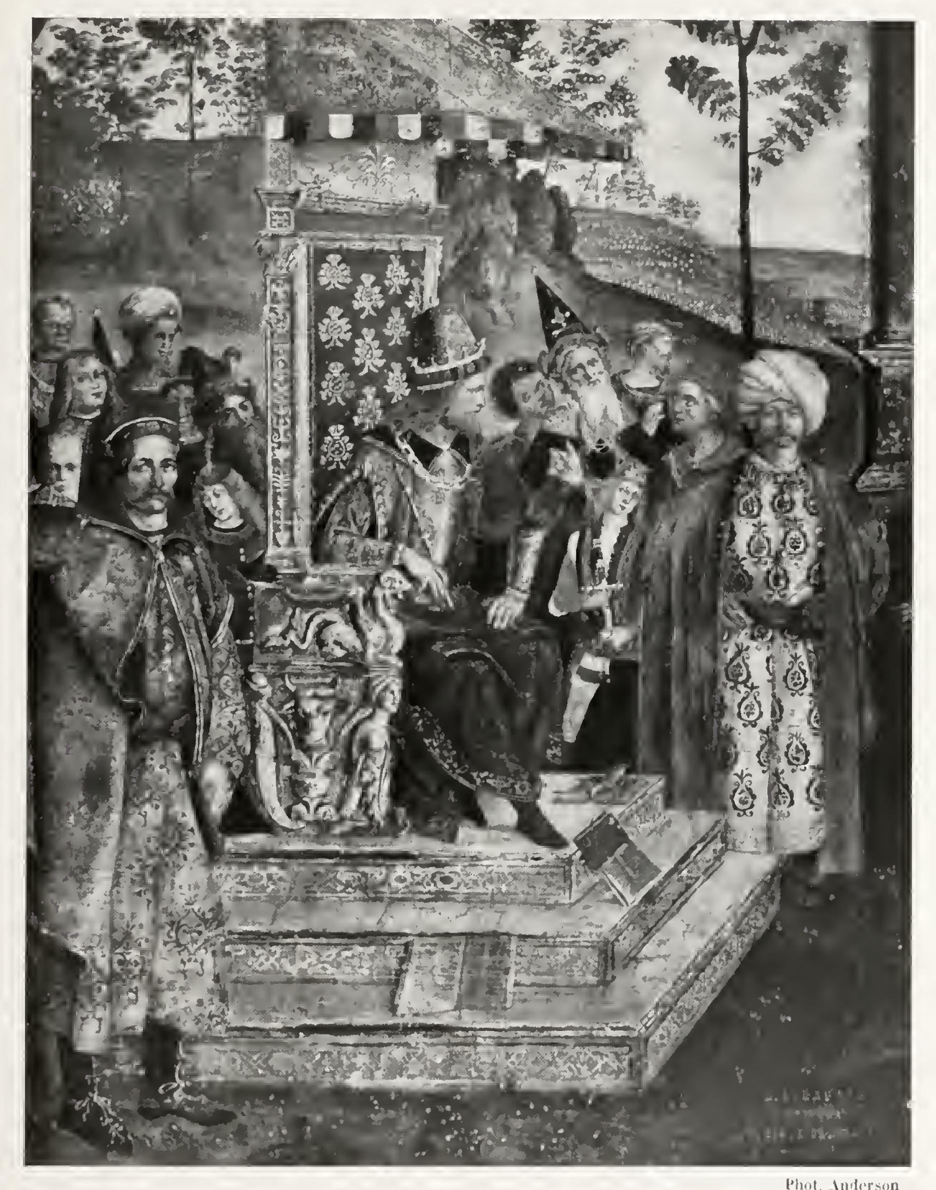
Dans la troisième salle, de toutes la plus belle, Pinturicchio a narré des histoires de saintes et de saints, toute une Légende Dorée abondante en esprit et en grâce. On s'est ingénié, un peu imprudemment peut-être, à reconnaître la famille et les hôtes d'Alexandre parmi les personnages de ces pieuses histoires; il n'est guère vraisemblable, cependant, que la chaste et fière *Sainte Catherine* ait les traits de Lucrèce, alors âgée de treize ans, et encore moins le tyran Maxence ceux de César Borgia. Qu'André Paléologue et Djem figurent parmi les assistants (fig. 222), cela est plus acceptable, mais comment préciser les ressemblances? et le Turc debout auprès du trône de l'empereur serait-il Jean de Gandia, le frère de César, qui, raconte le chroniqueur Burchard, se plaisait à ces déguisements; et celui que l'on voit plus loin sur un cheval blanc, avec, aux épaules, un manteau de drap d'or, ne serait-il point Djem, si pareil au Mahomet II dont Gentile Bellini nous a laissé le portrait (collection Layard, à Venise)? Des arbres enveloppent de leur ombre ces figures immobiles, et un arc de triomphe, en stuc doré, d'où ressortent les formes énergiques du taureau Borgia, ouvre ses trois larges portes sur un horizon baigné de soleil.

Maintenant nous voici dans la *Thébaïde*. Devant une grotte profonde, les deux vénérables ermites, Paul et Antoine, sont assis. Paul présente à son hôte le pain dont son corbeau fidèle vient de lui apporter double ration; à peine s'étonne-t-il de voir les trois diablesses aux sourires ingénus, qui de leurs pieds griffus de harpies accompagnent infatigablement le bon moine.

La fresque voisine nous montre la *Visitation*. Ici encore se dresse un grand édifice à corniches et pilastres dorés, où est inscrit le nom d'Alexandre. Au fond s'ouvrent des vallées boisées, et serpente une rivière que sillonnent des barques. Sainte Élisabeth et la Vierge Marie vont joyeusement l'une vers l'autre, prêtes à s'embrasser, et rien n'est plus modeste et plus gracieusement simple que cette jeune mère tout émue par le grand mystère qui s'accomplit en elle; et rien n'est plus familier et plus naturel que les servantes empressées autour de Zacharie, que cette femme qui apporte des fruits, cette autre qui file, ces enfants dont l'un caresse une tourterelle et l'autre joue avec un petit chien; toute la tendresse de la candide Ombrie revit dans ces figures créées par la plus souple des imaginations.

C'est encore un sujet cher aux Ombriens que ce *Martyre de saint Sébastien*, dont Pinturicchio a très habilement équilibré la scène au-dessus d'une large fenêtre; la blanche nudité du saint, lié à une colonne de marbre, complète aux regards l'unité architecturale, et les groupes

d'archers à droite et à gauche se répondent exactement (il ne sera pas sans intérêt de noter qu'un de ces archers, ou plus précisément le janissaire que l'on voit accroupi au premier plan, est exactement reproduit d'un dessin rapporté par Gentile Bellini de Constantinople). Le paysage



Phot. Anderson

Fig. 222. — Le tyran Maxence interrogeant sainte Catherine. Détail d'une fresque de Pinturicchio (Appartement Borgia).

lumineux est parsemé de ruines puissantes, égayé de vols d'oiseaux; par delà le Colisée, un ange apporte du ciel une couronne au martyr.

Les deux dernières fresques glorifient deux saintes aimables, *Suzanne* et *Barbe* : l'une, vêtue d'outremer, est saisie par les vieillards près d'une fontaine d'or, dans un jardin fleuri où jouent des lièvres, où se repose un

cerf (fig. 225), et l'autre, enveloppée d'un manteau rose, s'enfuit de la haute tour dorée, merveilleusement fendue par le milieu, où les sbires de son père l'ont en vain poursuivie.

Au-dessus de la porte d'entrée, la Vierge sourit à l'Enfant Jésus. A la voûte se déploie, en de spirituels médaillons encadrés d'arabesques, toute une mythologie à l'usage des Borgia, l'histoire d'Isis et d'Osiris, qui se termine par l'apothéose du Bœuf héraldique.

Après le Christ, la Vierge et les saints, Pinturicchio célèbre les *Arts* et les *Sciences* : Rhétorique, Géométrie, Arithmétique, Musique, Astronomie, Grammaire et Dialectique, au long des murs de la quatrième salle, sont assises sur des trônes royaux, d'où elles enseignent bénévolement leurs auditeurs. Dernier souvenir de ces compositions du Moyen Age, où fresques et miniatures si souvent réunirent les austères Dames du Trivium et du Quadrivium, célébrées aussi par les poètes. La voûte, relevée d'or, est enrichie de quatre médaillons où l'on reconnaît la *Justice de Trajan* et le *Triomphe de la Justice*, avec la *Fuite de Loth* et le *Départ de Jacob*. Les deux dernières salles, décorées à l'époque de Jules II par un peintre plus siennois qu'ombrien, peut-être ce Piero d'Andrea de Volterre, qui fut le maître de Peruzzi, et dont Vasari raconte qu' « il exécuta pour Alexandre certains travaux dans le palais », renferment douze images d'*Apôtres* et de *Prophètes*, et douze images de *Sibylles*, avec, à la voûte, les personnifications des planètes.

Un des principaux éléments de séduction dans ce vaste décor, ce sont les stucs peints et dorés qui se mêlent intimement aux fresques. A l'exemple des Vénitiens primitifs et des Siennois, qui l'avaient appris des Byzantins, Pinturicchio n'hésite pas à rehausser par des reliefs sculptés la vivacité de sa peinture, et l'impression que l'on ressent est bizarre, à voir ces arcs de triomphe, cette tour, cette fontaine qui reluisent d'or et sortent du cadre où se meuvent les figures. C'est une faute de goût et peut-être un attrait de plus. Le Florentin Torrigiano aida le maître à modeler ces petites merveilles de délicatesse, ces armoiries papales, ces taureaux aux rudes fanons, ces vases et ces torsades, qui nous montrent aux plafonds comme une orfèvrerie gigantesque sertissant de précieux émaux, tandis que sur les murailles les fresques semblent des tapisseries tissées de soie et d'or.

Le travail de l'appartement Borgia, commencé en 1492, était terminé en 1494. Alexandre VI fut content de son peintre. Il lui concéda une terre aux environs de Chiusi, l'obligeant seulement à une redevance annuelle de deux livres de cire. Puis il l'employa (après 1494) à décorer plusieurs salles du château Saint-Ange, et la grosse tour du jardin. Mais toutes ces peintures ont disparu, et c'est grand dommage, car elles représentaient au vif la cour du pape et les gloires de son règne. On y voyait

surtout l'histoire du séjour de Charles VIII à Rome. Ici le roi de France, aux jardins du Vatican, baisait les pieds du pape; plus loin il lui prêtait serment d'obéissance au Consistoire; il lui servait la messe à Saint-Pierre; il lui tenait l'étrier dans la procession de Saint-Paul; le pape créait cardinaux Philippe de Luxembourg et Guillaume Bri-



Phot. Anderson.

FIG. 225. — Suzanne et les vieillards. Fresque de Pinturicchio (Appartement Borgia).

çonnet; enfin, le roi partait pour Naples, accompagné de César Borgia et de Djem.

LES FRESQUES DE SPELLO, DE SIENNE ET DE SAINTE-MARIE-DU-PEUPLE; DERNIÈRES ŒUVRES DE PINTURICCHIO. — Le peintre de la cour papale n'oubliait point sa patrie. En 1496, il exécutait pour les moines de Santa Maria dei Fossi de Pérouse un retable d'autel à nombreux compartiments, son œuvre la plus importante dans ce genre, qui a passé dans la Pinacothèque de la ville. Puis il décorait, en 1497, la chapelle Eroli, dans le dôme de Spolète, de fresques assez endommagées aujourd'hui. Enfin, en 1501, il peignait dans la collégiale Sainte-Marie-Majeure de Spello, sur la demande

du prieur Troïlo Baglioni, toute une chapelle dont les grandes fresques, l'*Annonciation*, l'*Adoration des Bergers et des Mages*, *Jésus parmi les Docteurs*, et, à la voûte, les *Sibylles*, furent une de ses œuvres de prédilection; car, à l'exemple du Pérugin dans la salle du Cambio, il n'hésita pas à y placer, dans un cadre feint, son propre portrait.

En 1503, il dut abandonner à un élève l'achèvement d'un retable du *Couronnement de la Vierge*, destiné à Castel della Fratta, et que conserve la Pinacothèque du Vatican; depuis un an déjà, il avait entrepris à Sienne l'incomparable série de fresques qui est un des trésors de la cathédrale. Ces fresques ne sont point, à vrai dire, dans la cathédrale même; elles égaient de leur splendeur une salle adossée à la nef gauche, la Bibliothèque ou Libreria, que le cardinal François Piccolomini, devenu pape, mais pour bien peu de temps, sous le nom de Pie III, avait fait construire dès 1492 pour rassembler les œuvres, les livres et les souvenirs de son oncle, le grand humaniste Enéas Sylvius Piccolomini, le pape Pie II. Les armoiries furent sculptées par le célèbre Antonio Barili, et la grille de bronze coulée par maître Antonio Ormanni; un premier décor peint fut jugé insuffisant, et Pinturicchio eut mission de retracer sur les murailles l'histoire de Pie II.

Il s'acquitta de sa tâche avec le soin minutieux qu'un enlumineur eût mis à décorer quelque glorieux manuscrit sur parchemin. Car ce sont de gigantesques enluminures que les fresques limpides et joyeuses dont les parois et la voûte de cette haute salle présentent au regard l'éblouissant ensemble. Les travaux, commencés en 1503, quelque temps interrompus par la mort de Pie III, furent menés à bonne fin de 1505 à 1509, avec l'aide de plusieurs élèves. Raphaël fut-il du nombre de ces élèves? On l'a cru longtemps sur la foi de Vasari, qui déclare sans hésiter que tous les cartons et esquisses des fresques de la Libreria furent composés par le jeune peintre d'Urbin. Mais une discussion très rigoureuse de M. Corrado Ricci démontre jusqu'à l'évidence que, si Raphaël a dû connaître Pinturicchio à Pérouse vers 1499 ou 1500, il n'a pas dû séjourner avec lui à Sienne; des dessins qu'on lui attribue comme ayant servi aux fresques de la Libreria, les uns doivent être restitués à Pinturicchio, les autres (celui d'Oxford et celui du comte Baldeschi de Pérouse) peuvent être considérés comme de libres imitations des fresques.

Ces fresques se présentent dans le riche encadrement de pilastres ornés d'arabesques où s'appuie une voûte en trompe-l'œil, en sorte que les parois de la salle semblent percées de larges baies au delà desquelles s'agitent une infinité de personnages dans le décor de paysages lumineux, ou d'intérieurs exactement rendus. Les sujets se distribuent ainsi qu'il suit : 1° *Enéas Sylvius se rend au concile de Bâle*; 2° *il est envoyé en ambassade auprès du roi Jacques d'Écosse*; 3° *il reçoit la couronne de poète des mains de*

l'empereur Frédéric III; 4° il est envoyé par Frédéric III au pape Eugène IV, 5° il présente à Frédéric III sa fiancée Éléonore de Portugal (fig. 224); *6° il est*



Phot. Alinari

Fig. 224. — Enéas Silvius présente à Frédéric III sa fiancée Éléonore de Portugal. Fresque de Pinturicchio.

(Bibliothèque de la cathédrale de Sienne.)

créé cardinal par le pape Calixte III; 7° il est élu à la papauté (fig. 225); *8° il prêche à Mantoue la croisade contre les Turcs; 9° il canonise sainte Catherine de Sienne; 10° il reçoit les croisés à Ancône.*

Il serait oiseux de décrire chacune de ces compositions. Elles amusent infiniment le regard, et l'on sent que l'artiste s'est amusé à les peindre. Il s'est complu à rendre la richesse des étoffes, qu'il rehausse d'or ainsi qu'il avait fait dans l'appartement Borgia, le pittoresque des paysages et des intérieurs, qu'il étudie d'après nature, comme dans le tableau de la *Rencontre de Frédéric et d'Éléonore*, où l'on reconnaît la porte Camollia, la tour du Palais communal et celle du dôme de Sienne, ou dans celui de l'*Élection du pape*, où la vieille basilique de Saint-Pierre, que Bramante allait reconstruire, revit une dernière fois devant nos yeux, ou encore dans celui de la *Croisade d'Ancône*, dont le paysage est si bien caractérisé, avec les navires dont les voiles se gonflent dans le port, et le promontoire où se dresse la vieille église de Saint-Cyriaque. Nous retrouverons à Venise, aux toiles de Carpaccio, ce sentiment du charme pittoresque et du détail précis, mais baigné des chaudes lueurs de l'Orient; ici la couleur est florentine encore, plutôt même qu'ombrienne.



Phot. Alinari.

Fig. 225. — Enéas Sylvius élu à la papauté. Fresque de Pinturicchio. (Bibliothèque de la cathédrale de Sienne.)

Près de la porte de la Libreria, mais sur le mur de la nef, une fresque de dimensions plus vastes complète les histoires de Pie II par le spectacle magnifique du *Couronnement de Pie III*. Puis il faut voir, un peu plus loin, dans la chapelle de Saint-Jean, où sont les fonts, les fresques délicieuses qui représentent deux chevaliers de Rhodes, de la famille des Aringhieri, agenouillés parmi les fleurs, et trois compositions de la vie de saint Jean, sa *Naissance*, sa *Retraite dans le désert*, et sa *Prédication*; enfin, dans le fameux pavé en *graffito* de la cathédrale, il ne faut pas oublier le nielle gigantesque, de la main de notre artiste, qui représente *la Fortune distribuant ses faveurs*; le carton en fut dessiné en 1505, dans la période de suspension des travaux de la Libreria.

On doit citer encore parmi les œuvres siennoises du maître les fragments aujourd'hui subsistants, mais malaisément accessibles, de la décoration mythologique de la voûte d'une grande salle dans le palais de Pandolfo Petrucci, tout voisin de la cathédrale; c'est de là que provient aussi le charmant tableau de la National Gallery de Londres, le *Retour d'Ulysse*. Dans la *Madone* de Saint-André de Spello, ainsi que dans l'*Assomption* conservée au Musée de Naples, Pinturicchio eut pour collaborateur son élève préféré, Eusebio di San Giorgio.

Cependant il quittait Sienne, à l'automne de 1508, pour retourner une dernière fois à Rome, où Jules II l'appelait; et il peignait à fresque, à la voûte du chœur de Sainte-Marie-du-Peuple, de nobles figures des



Phot. Alinari.

Fig. 226. — La Sibylle Persique. Fresque de Pinturicchio, à la voûte du chœur de Sainte-Marie-du-Peuple (Rome).

Docteurs de l'Église, d'élégantes et attentives *Sibylles*, toutes assises ou couchées sur un fond d'or imitant la mosaïque, et en des cadres délicats de stuc, que séparent des bandes d'arabesques (fig. 226). Comment soupçonner la vieillesse et la décadence dans un décor qui peut rivaliser avec les meilleurs du Pérugin? Elles n'apparaissent pas davantage dans les dernières peintures du maître, le retable de San Gimignano, si frais et si limpide de couleur qu'on l'a longtemps considéré comme une œuvre de jeunesse (fig. 219), le reliquaire du Musée de Berlin, orné des images des trois grands fondateurs d'ordres, saint Augustin, saint Benoît et saint Bernard, et le minuscule tableau du palais Borromeo de Milan, la *Montée au Calvaire*, qui a l'éclat en même temps que les dimensions d'une miniature. Et l'on a peine, après avoir énuméré cette production incessante, à imaginer le récit pitoyable que nous fait Vasari de la maladie et de la mort du pauvre « peinturlureur », trahi et délaissé par sa méchante femme, et enfermé dans sa maison où il agonise sans que personne lui porte secours, le 11 décembre 1513.

Élèves et continuateurs du Pérugin. — Les dons admirables et très

personnels du Pérugin ne pouvaient être transmis qu'à des peintres de génie; seul, un Raphaël était capable d'accepter et de faire fructifier l'héritage ombrien; encore s'y serait-il lentement anéanti, s'il ne s'était arraché au charme de Pérouse. Mais qu'est-ce que les aides et les fidèles disciples de ce maître de la lumière devaient garder de ses enseignements? Un dessin médiocre et gauche, une sentimentalité fade, voilà tout ce qui reste de ces œuvres une fois dépouillées de leur enveloppe divine; c'est dans l'insipide imagerie de ces pauvres gens que l'on retrouve le fond puéril du grand homme que Michel-Ange, dans un de ses trop nombreux accès de férocité, traitait de « ganache », *goffo nell' arte*, dit Vasari.

Le meilleur de tous est Giovanni di Pietro, surnommé le Spagna (il était de famille espagnole). Après un long séjour à Pérouse, il alla se fixer à Spolète, où il travailla jusqu'en 1528; très actif, très recherché dans toutes les petites villes du centre de l'Ombrie. M. Berenson lui a justement restitué le fameux *Sposalizio* du Musée de Caen, faible imitation de celui de Raphaël; les figures d'*Apollon* et des *Muses* qu'il peignit pour la Magliana, et que l'on voit à Rome, au Musée du Capitole, sont d'une mollesse lamentable; et ce n'est guère que dans certaines *Madones*, au Louvre, à Spolète, ou dans les fresques de Santa Maria delle Lagrime à Trevi, que l'on peut apprécier une tendresse délicate et timide qui n'est pas sans rapport avec les premiers ouvrages de Raphaël. Eusebio di San Giorgio, qui travaille, lui aussi, de 1492 à 1527, se rattache davantage, nous l'avons vu, à Pinturicchio qu'au Pérugin; son *Adoration des Mages* de la Pinacothèque de Pérouse, de 1505, est toute voisine du premier de ces maîtres; ensuite il passe à l'imitation de Raphaël; ses fresques de Saint-Damien d'Assise, de 1507, sa *Madone entourée de saints*, à Matelica, de 1512, ne sont pas négligeables. Giannicola Manni a travaillé, de 1515 à 1518, dans la chapelle du Cambio de Pérouse; il a subi, après l'influence de Raphaël, celle de Sodoma, jusqu'en 1544. Et Tiberio d'Assisi, Andrea d'Assisi, surnommé l'Ingegno, Gerino da Pistoia, Rocco Zoppo, Sinibaldo Ibi, Domenico Alfani, Gian Battista Caporali, Berto di Giovanni, Bernardino di Mariotto, les premiers très fidèles aux traditions péruginesques, les autres déjà dociles à des influences plus romaines, ont continué avec eux, et avec d'innombrables anonymes, jusqu'en plein milieu du XVI[e] siècle, ce décor pieux de l'Ombrie, ces fresques, ces retables des églises et des maisons, ces douces images de Madones qui sourient au coin des routes, parmi les oliviers.

V

RAPHAËL

Les débuts de Raphaël a Urbin. Giovanni Santi et Timoteo Viti. Premières peintures. — Le nom le plus célèbre de l'histoire de la peinture a été pendant trois siècles et demi celui de Raphaël. On a tout admiré de lui, et tout enseigné; de son art est sortie la loi des Académies. Puis une réaction, comme il était inévitable, s'est produite contre un culte aussi exclusif. L'étude plus clairvoyante des écoles de peinture, telle qu'on a commencé de l'entreprendre dans la seconde moitié du XIXe siècle, le goût nouveau pour la simplicité des primitifs, en même temps que la recherche des jeux de la lumière, ont amené à déprécier injustement Raphaël; on a traité d' « illustrateur » le grand peintre d'histoire, le décorateur splendide; on a cru innover en exaltant le portraitiste aux dépens du peintre de Madones. Mais cette mode a fait son temps, elle aussi; et le créateur des fresques du Vatican, différemment jugé, mais non moins admiré peut-être qu'autrefois, redevient pour les jeunes artistes le maître que jamais on ne consulte en vain, l'inventeur du décor idéal où tendront toujours les plus hautes ambitions de la peinture.

Toute la carrière de Raphaël, si brève et si prodigieusement féconde, a été parcourue sans une hésitation, sans un arrêt, dans la joie de vivre et de produire. Il naquit le 6 avril 1483, à Urbin, d'une mère qu'il connut à peine (elle mourut en 1491; une fresque de la maison natale la représente lisant, avec son fils endormi sur ses genoux), et d'un père excellent homme, bien qu'un peu singulier, marchand de grains, sculpteur, peintre, poète. La chronique rimée de Giovanni Santi ne vaut pas mieux que ses tableaux; mais elle offre un vif intérêt pour l'histoire de l'art; c'est le témoignage d'un contemporain. Ses tableaux de dévotion, *Annonciations*, *Madones*, *Saintes Familles*, répartis entre les Musées d'Urbin, de Rome, de Milan, de Londres, de Berlin, ou conservés encore dans quelques églises des Marches, à Cagli, Fano, Gradara, sont d'un artiste médiocrement doué, mais qui se souvient d'avoir vu travailler dans sa ville natale quelques-uns des meilleurs peintres de son temps, Paolo Uccello, Piero dei Franceschi, Mantegna, Melozzo da Forli, le Pérugin. Si peu qu'il soit resté de leurs traditions dans ses pauvres œuvres, elles nous doivent être cependant respectables; elles ont éveillé, dirigé le génie d'un enfant précoce.

Cet enfant n'avait que douze ans lorsqu'il se trouva orphelin, confié

aux soins peu empressés de sa belle-mère, la seconde et très jeune femme de Giovanni Santi, et, fort heureusement, à ceux d'un oncle et d'une tante auxquels il semble avoir toujours gardé une affection reconnaissante. On met au nombre de ses toutes premières œuvres le joli dessin à la plume de l'Académie de Venise, le *Massacre des Innocents*; tout en est jeune et candide, et les bourreaux y font leur office avec une ingénuité merveil-



Phot. Hanfstaengl

Fig. 227. — Le Songe du chevalier; peinture de Raphaël.
(Londres, National Gallery.)

leuse. Les leçons un peu paralysantes du Pérugin n'ont point encore passé par là, et il est vraisemblable que le premier maître de peinture du jeune Raphaël fut un artiste d'Urbin, Timoteo Viti, qui alla se former à Bologne dans l'atelier de Francia, et revint, en 1495, s'installer et chercher fortune dans sa ville natale. Nous retrouverons ce Timoteo Viti parmi les peintres de Bologne; mais il ne faut pas négliger son influence dans la période du premier développement de Raphaël; en 1499, lorsqu'il quitta Urbin pour Pérouse, et Viti pour le Pérugin, le jeune artiste était un compositeur doué de qualités de vie, de spontanéité, de charme, que son nouveau et illustre maître, avec ses nombreux élèves, pouvait certainement lui envier.

Il ne peut appartenir évidemment à une étude aussi rapide et som-

maire que celle-ci d'entrer dans les discussions soulevées autour des œuvres de jeunesse de Raphaël, et de sa participation plus ou moins considérable à certaines des peintures du Pérugin. Il reste hors de doute que dans l'atelier de Pérouse Raphaël tint la première place, et il n'est nullement téméraire d'admettre que divers petits tableaux classés sous le nom du Pérugin ou attribués à son école peuvent lui être restitués. M. Durand-Gréville, à la suite de Crowe et de Cavalcaselle, est allé fort loin sur ce terrain-là, où ses minutieuses analyses permettront de construire quelque jour. Mais nous n'avons le droit de parler ici que des œuvres incontestables, et non pas même de toutes.



Fig. 228. — Saint Georges luttant contre le dragon; peinture de Raphaël.
(Musée du Louvre.)

Elles paraissent délicieusement, les qualités du « primitif », dans le plus ancien sans doute des petits tableaux de Raphaël, le *Songe du chevalier*, de la National Gallery de Londres (fig. 227). Cette douce allégorie, où la Volupté et la Vertu sont aussi pures et délicates l'une que l'autre, et bien faites pour enchanter le sommeil du jeune rêveur étendu au pied d'un arbre, dans un paysage d'une harmonie incomparable, semble annoncer un coloriste de la lignée de Piero dei Franceschi. Et ce coloriste va triompher plus suavement encore avec le tableautin des *Trois Grâces*, la merveille du Musée de Chantilly, où le moelleux des corps nus et blonds se baigne dans la plus tendre lumière. Il y a déjà un trait plus net dans le petit *Saint Michel* du Louvre, luttant si vaillamment contre des monstres fantastiques et à demi caricaturaux, et surtout dans le *Saint Georges* du même Musée, chef-d'œuvre de grâce et de fierté, mais d'une facture plus raffinée, qui doit appartenir à la période florentine du maître (fig. 228); un autre petit *Saint Georges*, de mêmes dimensions, mais d'arrangement assez différent, et non moins parfait, se trouve au Musée de l'Ermitage, à Pétersbourg.

L'élève du Pérugin, exécutant trop docile de thèmes pieux aux for-

mules déjà uniformes, se révèle dans l'aimable *Madone au livre*, de l'Ermitage, dans la *Madone entre saint Jérôme et saint François*, de Berlin, dans le *Couronnement de la Vierge*, de la Pinacothèque Vaticane (peint en 1503 pour l'église de Saint-François de Pérouse), sa première œuvre de grandes dimensions, dont tous les éléments proviennent du Pérugin, mais vivifiés et coordonnés par une imagination nouvelle et créatrice — les trois panneaux de la prédelle, l'*Annonciation*, l'*Adoration des Mages* et la *Présentation au Temple*, si on les compare à la prédelle du tableau du Pérugin à Fano, dont ils procèdent étroitement, montrent mieux encore l'immense progrès réalisé, — enfin dans plusieurs retables destinés aux églises de Città di Castello, la *Glorification de saint Nicolas de Tolentino* (dont toute trace a disparu depuis la Révolution), le *Christ en croix* de la collection Mond de Londres, et surtout le *Sposalizio*, le *Mariage de la Vierge* (daté de 1504 et conservé au Musée Brera de Milan), dont les figures, d'une grâce idéalement jeune, groupées en des attitudes aussi naturelles et simples qu'on les peut voir aux peintures de Fra Angelico, font le plus suave et parfait modèle d'art ombrien (fig. 229).



Phot. Alinari.

Fig. 229. — Le Mariage de la Vierge; peinture de Raphaël.
(Milan, Musée Brera.)

Période florentine (1504-1508). — Après un voyage à Sienne et un nouveau séjour à Urbin, Raphaël, vers la fin de l'année 1504, s'établit à Florence. Il n'est plus un « primitif »; au voisinage des œuvres de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, de Fra Bartolommeo, son art s'est rapidement mûri. Mobile et impressionnable entre tous, il a bientôt oublié ce qu'il y avait de dangereusement exclusif dans l'enseignement du Pérugin; la peinture est devenue pour lui ce qu'elle était pour Léonard, une affaire de raison, *cosa mentale*. Il a donc pris son bien partout où il le trouvait, ramenant les idées, les sentiments, les inventions d'autrui à sa manière

de voir, la plus sensée et la plus délicate du monde, ce qui est le propre de l'art classique; modéré, aimable, infiniment sage; hostile à tout élan excessif de passion, et par là même incapable de s'élever jusqu'au sublime de Michel-Ange, comme il ne pouvait non plus essayer d'atteindre la profondeur de science de Léonard, mais offrant par toutes ses œuvres le plus gracieux modèle de la félicité de la vie; cela ne suffit-il pas à justifier sa gloire universelle?

Les sculpteurs, mieux encore que les peintres, lui donnaient l'exemple des belles ordonnances; c'est à Donatello qu'il demande l'inspiration de son petit *Saint Georges* (le second, celui du Musée de l'Ermitage, est fidèlement imité du bas-relief d'Orsanmichele); et il se souviendra de Ghiberti quand il travaillera aux Chambres du Vatican. Il copie avec ferveur les fresques de Masaccio dans la chapelle du Carmine; il étudie longuement celles de Ghirlandajo au chœur de Sainte-Marie-Nouvelle; Masaccio, Ghirlandajo, voilà ses ascendants directs; il les a cherchés en vain ailleurs qu'à Florence. Mais, en attendant qu'il puisse, par des compositions monumentales, se montrer leur véritable héritier et continuateur, il s'efforce de lutter contre ses grands rivaux par des portraits, par des tableaux de piété, et c'est alors qu'il crée le type de ses premières et charmantes *Madones*.

Elles ne ressemblent pas à celles des autres peintres. Elles n'ont pas la tendresse pensive et triste, pénétrée de pressentiments douloureux, des *Vierges* de Botticelli, ni la grâce mystérieusement souriante de celles de Léonard. Elles sont plus humaines, plus simplement maternelles, toutes proches de nous. S'il faut absolument leur chercher des modèles, peut-être les trouverons-nous plus aisément, comme nous l'indiquions tout à l'heure, aux œuvres des sculpteurs; Luca et surtout Andrea della Robbia ont créé en perfection ce type de jeunes mères serrant contre elles leur poupon avec les mêmes gestes légers et caressants. La *Vierge du Grand-Duc*, peinte en 1505, présente dans sa perfection le type nouveau adopté par Raphaël dès son arrivée à Florence : il a rencontré un modèle au visage plus régulier, d'un ovale plus plein sous les ondes des cheveux blonds, au corps plus robuste et plus souple, aux mains plus potelées, que n'était le modèle ordinaire du Pérugin. Il a peint ce modèle de Vierge dans une lumière et sur un fond d'atelier, debout, vêtue d'une robe rouge et d'un manteau bleu doublé de vert, le front éclairé par un voile transparent plus que par l'auréole (réduite à un simple fil d'or), et tenant un Enfant déjà fort et joufflu, qui s'attache des deux mains à sa poitrine et à son épaule (fig. 250). Une dignité, une pudeur touchantes, avec un demi-sourire sans mystère; peut-être un rien de mièvrerie; mais quelle admirable « mise en toile! » Comme les proportions de cette figure vue jusqu'aux genoux sont comprises par rapport à celles de l'Enfant! Que l'on

ajoute ou que l'on retranche si peu que ce soit, toute l'harmonie est détruite.

Mais Raphaël va plus loin dans l'expression du sentiment maternel et divin : il crée, la même année sans doute, deux chefs-d'œuvre d'émotion, la *petite Madone Cowper*, à l'expression si tendrement pensive, et la *Madone Tempi*, qui remplace le rêve ombrien par un bel élan d'amour (fig. 251). Un peu plus tard, il composera dans la même donnée la charmante *Vierge de la maison d'Orléans* (musée de Chantilly), la *Madone Bridgewater*, la *Madone Colonna* (musée de Berlin) et la *grande Madone Cowper*, ces deux dernières contemporaines (de 1507 ou 1508) et presque jumelles. Puis il revient au retable péruginesque avec la *Madone Ansidei* (National Gallery de Londres), assise sur un trône aux côtés duquel sont debout saint Jean-Baptiste et saint Nicolas de Bari, et la *Vierge au baldaquin*, de 1508 (Palais Pitti) ; enfin, sous l'influence de Léonard, il construit avec une science définitive ce triangle merveilleux que forme la jeune mère assise dans un calme paysage, et dominant le groupe de Jésus et du petit saint Jean qui jouent innocemment à ses pieds : la *Vierge dans la prairie*, du musée de Vienne, la *Vierge au chardonneret*, des Offices, et la *Belle Jardinière*, du Louvre, sont les exemplaires achevés d'une des images de prédilection du jeune maître.



Phot. Alinari.

FIG. 250. — La Vierge du Grand-Duc ; peinture de Raphaël (Palais Pitti, Florence).

Il est moins heureux quand il cherche à lutter avec Michel-Ange : ses *Saintes Familles* (de Bridgewater House, du musée du Prado, de la Pinacothèque de Munich) ont des attitudes trop savamment apprêtées, trop rigoureusement équilibrées pour nous plaire ; et quand il exécute, en 1507, pour Atalante Baglioni de Pérouse, sa fameuse *Mise au Tombeau* (de la Galerie Borghèse), préparée par un nombre extraordinaire de dessins et d'études, il s'attarde si bien aux détails de la gesticulation et de la musculature, où il manque d'expérience, que toute l'émotion du drame a disparu (il en sera de même, dix ans plus tard, pour le grand *Portement de Croix* de Madrid, le *Spasimo*). Au moins se ressaisit-il dans les panneaux de la

prédelle (au Vatican), où les trois petites figures allégoriques, en camaïeu, de la *Foi*, de l'*Espérance* et de la *Charité*, encadrées de *putti*, sont des créations déjà dignes des Chambres. Quant à la grande *Madone au baldaquin*, de 1508 (au Palais Pitti), elle est si fidèlement inspirée de Fra Bartolommeo, qu'il serait vain d'en louer, comme un progrès nouveau, l'expression monumentale.

Les portraits d'*Angelo* et de *Maddalena Doni*, de 1506, très ombriens encore, et celui de la *Femme enceinte*, la *Gravida* (tous trois au Palais Pitti), ne laissent guère prévoir les dons en germe du grand peintre de Jules II et de Léon X; mais c'est durant le séjour de Florence que Raphaël, appelé à Pérouse par les Camaldules de San Severo, peignit à fresque dans leur chapelle, entre les années 1505 et 1507, un *Christ trônant sur les nues* au milieu d'une assemblée de saints majestueux, où s'épanouit pour la première fois son génie de décorateur, où s'ébauche toute une moitié de la future *Dispute du Saint Sacrement*. Nous avons vu comment le Pérugin, en 1521, termina l'œuvre laissée incomplète par son élève.



Phot Hanfstaengl
Fig. 251. — La Vierge Tempi, peinture de Raphaël. (Pinacothèque de Munich.)

Raphael a Rome. Jules II et les Chambres du Vatican.— Ce fut par l'entremise de son grand compatriote et ami Bramante que Raphaël fut appelé à Rome par Jules II. En ce commencement du XVIe siècle, Rome était vraiment la maîtresse du monde, par la puissance et la beauté conquérante de l'art. Le neveu de Sixte IV, tout altéré d'immortalité, voulait, comme Nicolas V et comme Sixte lui-même, imposer son nom à l'avenir par des monuments extraordinaires; il avait conçu sous forme plastique l'œuvre de son pontificat. Et, pour servir sa gloire et lui assurer l'admiration de la postérité, voici qu'il pouvait réunir au Vatican Bramante, Raphaël et Michel-Ange.

Pendant quatre années, Jules II avait habité l'appartement Borgia. Las enfin, nous raconte son maître de cérémonies, Paris de Grassis, de voir à toute heure l'image de son prédécesseur Alexandre VI, il se décida, au lieu de faire gratter les fresques et les stucs de Pinturicchio, ce que tant d'autres eussent ordonné sans scrupule, à transporter sa demeure

un étage plus haut, dans l'appartement de Nicolas V. Cet appartement avait été décoré par quelques-uns des meilleurs maîtres de la première Renaissance, Castagno, Bonfigli, Piero dei Franceschi. Le pape fit-il tout détruire ou ne voulut-il pas plutôt terminer une œuvre incomplète? Toute une colonie de peintres, en 1508, s'installa au Vatican. Signorelli et le Pérugin, tous deux âgés, Pinturicchio, Sodoma et Bramantino, Balthazar Peruzzi, Lorenzo Lotto, le Flamand Jean Ruysch peignaient murailles et voûtes, et Raphaël modestement travaillait une fois de plus aux côtés du Pérugin. Mais ses premiers essais montrèrent une telle maîtrise, que Jules II, stimulé par Bramante, n'hésita pas à congédier tous ses rivaux et à confier à ce peintre de vingt-six ans (c'était en 1509) l'immense travail de décoration des Chambres. Raphaël fut indulgent, dans la mesure du possible, aux œuvres qu'il lui fallait remplacer; il fit copier les portraits historiques dont Piero dei Franceschi avait animé ses compositions (ces portraits, dont toute trace a disparu, passèrent dans la collection de l'historien Paul Jove); il sauva tout un plafond du Pérugin, des fragments de Sodoma et de Peruzzi. Non plus seul, comme Michel-Ange dans sa farouche grandeur, mais entouré d'élèves auxquels il distribuait leur tâche, applaudi par une cour de visiteurs aimables, de savants, de prélats spirituels et mondains, il peignait avec joie, et ses peintures reflétaient cette joie d'une vie facile et belle. L'année même où Michel-Ange terminait la voûte de la Sixtine, Raphaël achevait de décorer la Chambre de la Signature.

Cette Chambre, qui porte le nom d'un grand tribunal de la Curie romaine, se présentait avec le jour défectueux de deux fenêtres en vis-à-vis. Le haut des murs s'arrondissait en calotte cintrée, appuyée aux quatre angles sur des pilastres peu saillants. Raphaël tira de cet emplacement médiocre le plus heureux parti, déployant aux quatre parois de vastes compositions qui s'encadrent sous les retombées de la voûte et prolongent l'horizon à l'infini. La voûte, au contraire, fut décorée, à l'imitation des salles Borgia, d'une série de médaillons qui s'enchâssent en des cadres d'arabesques, formant un vif contraste avec l'ampleur aérienne des murailles peintes. Une mosaïque de marbre, dans le style des Cosmati, ornait le pavement dès l'époque de Nicolas V, et des lambris sculptés ou incrustés, que remplacèrent plus tard des peintures en camaïeu, se développaient à la base des fresques. Les embrasures peintes des fenêtres, les volets et les portes aux fines sculptures ajoutèrent une grâce nouvelle à cet ensemble puissant et doux; il y a dans la Chambre de la Signature une plénitude d'harmonie que l'art ne surpassera jamais.

L'harmonie n'est pas moins saisissante dans le domaine des idées que dans celui des formes et des couleurs. La Chambre de la Signature exprime dans sa perfection l'œuvre même de la Renaissance : l'union



Phot. Alinari

FIG. 252. — DÉTAIL DE LA DISPUTE DU SAINT SACREMENT, FRESQUE DE RAPHAËL (CHAMBRES DU VATICAN).

de l'âme antique et de l'âme moderne, de la science et de la religion, du droit et de la poésie, leur communion dans la beauté; ce qu'elles glorifient, ces belles fresques, c'est l'équilibre et le rythme des facultés humaines, en un mot c'est l'humanisme. Raphaël seul a-t-il conçu cette grandiose invention? ou Jules II la lui a-t-il dictée? ou les conseils que lui devaient donner l'Arioste, Castiglione, Bembo, Sadolet, Béroalde, Inghirami, Sigismondo de' Conti, n'ont-ils point déterminé le subtil détail des fresques? C'est une œuvre où ne suffisait point le sentiment du peintre; il y fallait une collaboration de lettrés. En face l'une de l'autre, sur les parois principales, la *Dispute du Saint Sacrement* et l'*École d'Athènes* opposent les saints, les prophètes, les martyrs, les docteurs, aux philosophes et aux savants; au-dessus et autour des fenêtres, la *Jurisprudence* présente ses légistes, le *Parnasse* rassemble les poètes et les muses. A la voûte planent la *Théologie*, la *Science*, la *Justice*, la *Poésie*. C'est bien l'esprit des grands triomphes allégoriques du Moyen Age; mais l'ordonnance en est entièrement renouvelée. Au lieu de juxtaposer froidement de délicates figures immobiles, comme le Pérugin l'avait encore fait au Cambio, Raphaël transporte les personnages allégoriques à la voûte, et sur les murs groupe des personnages historiques en une vivante action.

La *Dispute du Saint Sacrement* représente le triomphe du Christ au ciel dans son corps glorieux, sur la terre dans l'Eucharistie. La composition se divise en deux zones, à l'exemple des mosaïques absidales du Moyen Age : dans le ciel, les élus siègent parmi les nues autour du Christ; sur la terre, les docteurs de la foi et les croyants se pressent vers l'autel où est dressé l'ostensoir.

Du cintre supérieur descend une lumière d'or où se jouent, comme des abeilles, les innombrables séraphins qui se perdent à l'infini dans les vapeurs étincelantes. Au centre d'une gloire rayonnante dont le disque, selon la tradition ombrienne, s'encadre de têtes ailées de chérubins, le Christ est assis, à demi enveloppé d'une draperie blanche comme la neige; il regarde avec amour ceux qu'il a rachetés, et leur montre les plaies de ses mains et de son flanc. Au-dessus de lui, le Père Éternel bénit le monde qu'il a créé; au-dessous, la colombe de l'Esprit Saint épand ses rayons, entre quatre petits anges qui, remplaçant les animaux symboliques, tiennent ouverts les livres des Évangiles. La Vierge et le Précurseur siègent aux côtés du Christ, sur un trône de nuages dont la gloire lumineuse forme le dossier; et autour du trône aérien, sur un vaste hémicycle de nuages mêlés de têtes de chérubins, sont assises douze figures puissantes, les élus de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Sur la terre, autour de l'autel où rayonne l'Hostie du salut, agenouillés, assis ou debout et s'approchant avec un élan d'adoration, papes,



Phot. Alinari

FIG. 255. — L'ÉCOLE D'ATHÈNES, FRESQUE DE RAPHAEL (CHAMBRES DU VATICAN).

cardinaux et grands Docteurs de l'Église forment un concile sublime; Dante et Savonarole prennent part à la discussion; et, tout au premier plan, accoudé à une balustrade, Bramante, qui se plonge dans un livre, se retourne d'un mouvement brusque vers le jeune duc de la Rovere, gracieuse et douce figure qui lui montre sur l'autel le principe et la fin de toute étude (fig. 252).

L'œuvre est saine et forte, merveilleusement équilibrée; peut-être manque-t-elle un peu de la sincérité fervente et naïve que l'Angelico y eût mise; tous ces pieux acteurs sont trop beaux, et connaissent leur beauté. Peut-être aussi l'amphithéâtre céleste, par défaut d'espace, se rapproche-t-il beaucoup de la terre et pèse-t-il sur cette foule trop pressée. Le paysage, avec ses petits arbres et ses humbles maisons, semble mesquin, étroitement borné. Insignifiantes critiques, si l'on songe à la majesté religieuse de cette Somme théologique, majesté accrue encore et portée au comble dans la fresque correspondante, l'*École d'Athènes* (fig. 253).

Là, tout est beauté pure et paisible, comme dans cette antiquité idéale que la Renaissance s'efforça vainement à réaliser. Raphaël a oublié l'Ombrie; il s'est transporté, par delà les siècles, dans la Grèce classique et harmonieuse dont il était, sans la connaître, un fils bien-aimé. Comment ce peintre de Madones et de saints à la bouche naïve et aux yeux candides a-t-il accompli ce prodige, en quelques mois, de traduire dans une langue nouvelle, la plus originale et la seule universelle, les sublimes enseignements de l'antiquité? Il n'avait point lu Platon, mais il vivait parmi ses disciples. De Florence à Rome, l'idéalisme éloquent des méthodes socratiques, la conception de la pure beauté supérieure à tout modèle avait enthousiasmé les poètes et les artistes. La vue des ruines grandioses de l'ancienne Rome précisa pour Raphaël ce rêve que tous voulaient revivre; et, s'aidant des conseils, peut-être même des dessins de Bramante, il construisit pour un peuple idéal le portique du temple aux voûtes immenses, aux nombreuses statues de marbre, sous lequel s'avancent en discourant les deux maîtres de la philosophie : Platon, pénétré de calme autorité sous sa barbe blanche et ses longs cheveux, portant le volume du *Timée* et montrant du doigt le ciel; Aristote, jeune et superbe d'élégance, s'appuyant sur l'*Éthique* avec un geste de logique inflexible. Ils passent devant leurs élèves respectueusement rangés, ils arrivent au parvis dont ils vont descendre les marches. Devant eux, voici Socrate et Alcibiade, Diogène, Épicure, Pythagore, Héraclite; et n'est-ce point encore Bramante, l'Archimède qui trace devant ces beaux enfants des figures de géométrie? et n'est-ce point Castiglione, ce Ptolémée qui fait face à Zoroastre, et montre le globe céleste à Sodoma et à Raphaël (fig. 254)? Où trouver des portraits mieux parlants, une



RAPHAEL _ PLATON ET ARISTOTE
Detail de "L'Ecole d'Athenes" _ Palais du Vatican Rome

Librairie Armand Colin Paris

vie plus intelligente, un sens plus intime de la sagesse antique, loin des allégories hiératiques et subtiles dont se contentait encore l'art italien quelques années auparavant!

Voici cependant qu'intervient l'allégorie, mais de façon si discrète et ingénieuse, que l'art moderne n'a peut-être jamais connu de plus ravissants modèles. La *Force*, la *Prudence* et la *Tempérance* trônent aimablement sur un large banc de marbre, où gambadent de petits génies; plus bas, aux deux côtés de la fenêtre, le Droit civil et le Droit canon sont exprimés en deux compositions historiques : *Justinien promulguant les Pandectes*, *Grégoire IX donnant les Décrétales*. Jules II, vieilli, avec un sourire paternel dans sa barbe blanche, joue le rôle de Grégoire IX; parmi les cardinaux qui l'assistent, nous reconnaissons Jean de Médicis et Alexandre Farnèse, qui seront les papes Léon X et Paul III. Et si nous songeons à la peinture de Melozzo dans la Bibliothèque Vaticane, dont on peut croire que cette fresque s'est inspirée, il nous faut reconnaître quels merveilleux progrès l'art de Raphaël a su accomplir, non pas tant dans l'expression des caractères (car en ce sens Melozzo était allé fort loin), que dans la naturelle harmonie, l'heureuse observation d'une scène vivante.



Phot. Alinari

Fig. 254. — Raphaël et Sodoma, détail de l'École d'Athènes.

Il y a plus de souplesse encore, un épanouissement plus libre dans la fresque du *Parnasse* (fig. 255). Sur la montagne sacrée, que des lauriers ombragent et d'où jaillit une source limpide, les poètes et les muses sont réunis autour d'Apollon. Le dieu de l'harmonie prélude, Homère chante, et les conversations s'arrêtent; les poètes charmés se retournent et s'approchent, les Muses écoutent en souriant; exquise réunion tout idéale, et toute proche de nous cependant par le sentiment mondain, la grâce moderne de ces acteurs drapés dans leurs manteaux antiques. C'est, dans l'atmosphère sereine de la poétique montagne, un rendez-vous de

beaux esprits et de femmes à la mode. Le dieu lui-même, qui se sent en pleine cour du seizième siècle, a oublié sa lyre et pris un violon. La charmante Impéria se nomme Sapho; elle a rassemblé, près du trône de gazon où elle s'accoude, Anacréon, Alcée, le grave Pétrarque. Dante, toujours farouche, se tient à l'écart. Arioste cause avec le jeune duc d'Urbin, et voici Tebaldeo, le cher ami de Raphaël, et Sannazar, qui contemple avec respect Pindare, Horace et Virgile. Ainsi, sur la cime du



Phot. Alinari.

Fig. 255. — Le Parnasse, fresque de Raphaël (Chambres du Vatican.)

Parnasse, le rêve de l'humanisme s'achève dans la joie de vivre et dans la délicate volupté.

Raphaël a eu pitié du travail commencé à la voûte par Sodoma; mais les médaillons qu'il a enchâssés dans ses arabesques sont des merveilles de science aimable et noble; médaillons ronds que complètent et commentent d'autres médaillons de forme carrée : auprès de la *Théologie*, *Adam et Ève*; auprès de la *Science*, l'*Astronomie;* auprès de la *Justice*, le *Jugement de Salomon*; auprès de la *Poésie*, *Apollon et Marsyas*.

Le code de l'art classique est formulé tout entier dans ces premières fresques des Chambres. Noblesse des corps, souplesse des attitudes, lignes pures des draperies, tout devient jouissance proonde dans cette peinture harmonieuse et heureuse; l'œuvre de Raphaël, comme l'œuvre d'un Phidias, célèbre le triomphe de la beauté et de la raison humaines. La perfection dernière en est la plénitude du rythme; c'est par là que sont dépassées infiniment les plus délicates inventions des Florentins. Ces



Phot. Alinari.

Fig. 256. — LE CHATIMENT D'HÉLIODORE, FRESQUE DE RAPHAEL (CHAMBRES DU VATICAN).

visions idéales, qui satisfont toutes les exigences de l'esprit, reposent sur une trame sans lacunes; dans ces vastes murailles pas un vide n'offense le regard; d'un groupe à l'autre montent et se lient des accords musicaux qui se fondent dans l'harmonie suprême; et c'est la beauté romaine, solide, indestructible, beauté antique ressuscitée et baptisée, que devinaient, qu'attendaient, sans la bien comprendre encore, les mâles désirs d'un Giotto.

Mais il fallait à un pape avide de gloire et de grandeur autre chose que des allégories impersonnelles, toutes parfaites qu'elles fussent. Jules II voulait que Raphaël immortalisât ses victoires et le concile qu'il venait d'ouvrir au Latran. Ce fut donc le rôle souverain de la papauté, incarnée en sa personne, régente des empires et des esprits, qu'il chargea son peintre de célébrer, sous forme d'allégories historiques. Dans cette seconde Chambre, commencée en 1511, achevée en 1514, Raphaël a su accomplir un progrès encore, par la fougue nouvelle du dessin et la splendeur du coloris. Le récit biblique du *Châtiment d'Héliodore* (transparente allusion aux spoliateurs princiers de l'État pontifical) lui a fourni un miracle d'art dramatique, où tout, en un même instant, se compose et s'explique avec une clarté, une énergie saisissantes (fig. 256). Nous sommes au parvis du Temple, dont la nef s'enfonce dans la pénombre, découvrant l'autel, qu'éclaire le chandelier à sept branches. Le grand-prêtre, tiare en tête, agenouillé, supplie le Seigneur, au moment même où Héliodore et son escorte s'enfuient chargés de butin. Mais voici, comme en un éclair, qu'un cheval blanc, portant un cavalier terrible aux armes d'or, a jailli du ciel, et deux jeunes hommes pleins de force et de beauté, tenant des verges, s'élancent à son flanc; le Syrien est renversé au sol, foulé aux pieds du cheval; avec un hurlement d'épouvante, les soldats s'enfuient, laissant échapper le butin; tandis que, de l'autre extrémité du parvis, auprès des femmes et des enfants qui s'effraient et s'émerveillent, s'avance un groupe majestueux de porteurs qui soutiennent sur leurs épaules le fauteuil où le pape, puissamment assis, s'appuie de ses deux mains, regardant d'un œil calme et assuré la défaite de l'ennemi.

Le peintre des Muses et des Grâces, qui a su raconter un drame surnaturel avec cette intensité de vie et d'éclat (car le coloris même de cette page extraordinaire est d'une chaleur toute vénitienne), n'est pas moins grand, avec une noblesse et une sérénité très religieuses, dans la fresque où il raconte le *Miracle de Bolsène* (allusion à la réforme de l'Église, inaugurée par le nouveau concile). On sait l'histoire de ce prêtre qui avait douté de la présence réelle dans l'Eucharistie : au moment de la consécration, l'hostie qu'il élevait se tacha de sang, et il reconnut son Dieu. Raphaël a traduit l'effet du miracle par les gestes et les visages des assis-

tants, qui regardent paisiblement, qui s'étonnent, qui s'effraient, qui adorent (fig. 257). Jules II, à genoux, les mains jointes, observe dans une attitude de force et de sécurité. En composant cette fresque autour d'une fenêtre placée hors du centre de la paroi, Raphaël réalisait un prodige d'équilibre. Au sommet de la fenêtre, il a placé l'autel, dont la masse blanche, continuée par les ouvertures lumineuses de la nef, rétablit pour le regard la symétrie rompue; le prêtre et le pape se font face, et, au bas



Phot Alinari

Fig. 257. — La Messe de Bolsène, fresque de Raphaël (Chambres du Vatican).

des marches de l'autel, le groupe délicieux des femmes et des enfants répond au groupe superbe et coloré des Suisses.

En même temps, et avant que fût achevé le décor des murailles, le jeune rival de Michel-Ange s'inspirait des créations de la Sixtine en peignant au plafond, parmi les arabesques de Peruzzi, quatre scènes bibliques, le *Sacrifice d'Abraham*, la *Bénédiction de Noé*, le *Songe de Jacob* et le *Buisson ardent*; la seconde de ces fresques, sous le burin de Marc Antoine, est devenue l'une des plus belles choses du monde.

L'*Attila* enfin, qui continuait l'œuvre de colère de l'*Héliodore*, était commencé, lorsque Jules II mourut, le 21 février 1513.

Léon X. Fin du décor des Chambres. Les tapisseries. Les Loges. — Qu'allait devenir Raphaël? La faveur dont il avait été comblé lui serait-

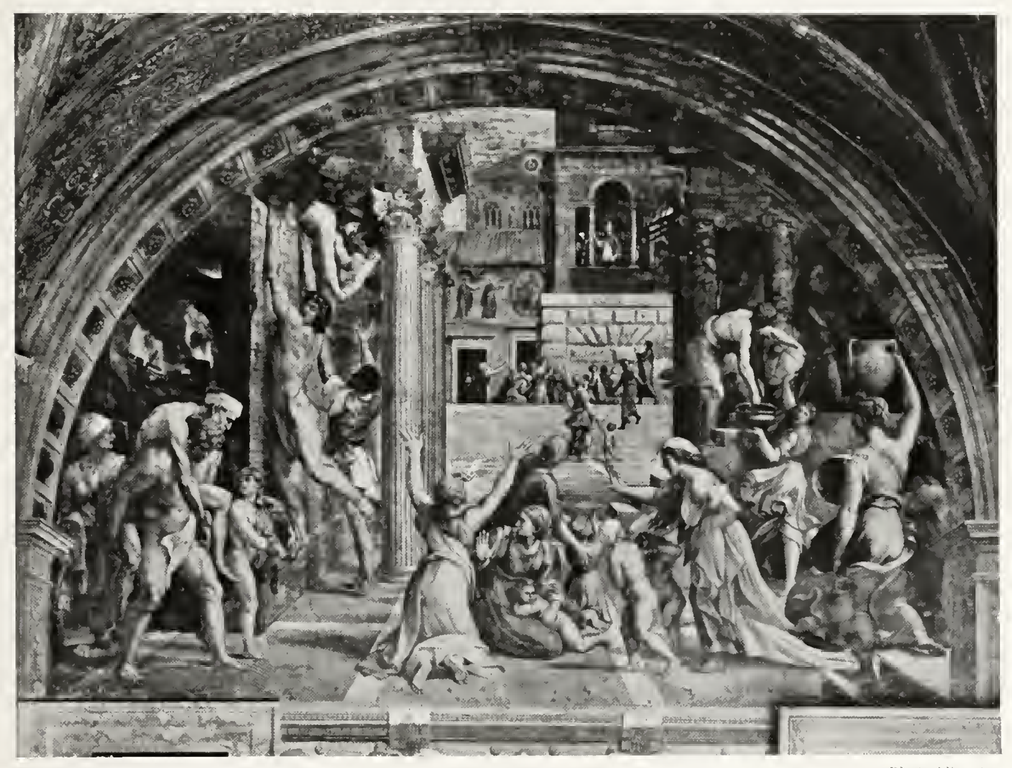
elle continuée? Mais le nouveau pape était un Médicis, un amateur de vie aimable, de luxe, d'esprit et d'art; il connaissait Raphaël, il vivait entouré d'amis de Raphaël; et le grand peintre était assez habile courtisan pour qu'au bout de peu de temps Léon X remît à sa direction suprême et à son ingéniosité toujours en éveil non seulement la décoration du Vatican et les travaux de Saint-Pierre, mais l'ordonnance des fêtes, la surveillance des fouilles, et jusqu'à des fantaisies fugitives et d'infimes besognes d'art. Tandis que Michel-Ange vivait loin de Rome dans une sorte d'exil, Raphaël jouissait d'une faveur qu'on peut juger excessive, puisque son génie déjà mûr en fut amoindri, perdit de sa force et de sa sincérité.

C'était encore Jules II qui devait triompher d'Attila comme d'Héliodore; un premier projet (un dessin d'Oxford) nous le montre, dans sa *sedia gestatoria*, repoussant du geste les barbares, image des envahisseurs français chassés d'Italie après la mort de Gaston de Foix. Mais Léon X le remplaça : il se fit peindre tel que le peuple romain le rencontrait par les rues, monté sur sa mule blanche et accompagné de ses cardinaux. Saint Pierre et saint Paul le précèdent en planant dans les airs, et leur apparition soudaine fait cabrer les chevaux de ces figurants de théâtre qui s'imaginent être les Huns autour de leur chef (toute cette partie de la fresque, cette « peinture en ferblanterie », comme l'appela ironiquement Sébastien del Piombo, a été visiblement exécutée par Jules Romain).

La *Délivrance de saint Pierre* (qui rappelle l'évasion du pape du milieu des troupes françaises, lorsqu'il n'était encore que le cardinal Jean de Médicis) est plus entièrement de la main de Raphaël. Cette fresque est célèbre par un tour de force de technique, le jeu des deux lumières, où Piero dei Franceschi, dans sa *Vision de Constantin*, avait, il est vrai, précédé Raphaël (v. tome III, p. 707) : ici la lune qui éclaire les gardes assoupis, et là l'éclat surnaturel qui émane du corps de l'ange, d'abord à l'intérieur du cachot où il vient réveiller l'apôtre, puis au dehors, lorsqu'il l'entraîne par la main, comme en une vision de rêve. « En ce qui concerne l'imitation de la nuit, » écrit Vasari, « la peinture n'a jamais produit d'œuvre plus divine ni plus universellement appréciée. » Mais on peut remarquer que Raphaël, si soigneux à l'ordinaire de l'unité de composition, n'a pas craint de juxtaposer deux moments distincts d'une même action, et d'y reproduire deux fois les mêmes figures.

Dès l'année 1514, à peine avait-il quitté la Chambre de l'Héliodore, Raphaël travaillait dans la troisième Chambre, celle de l'*Incendie du Bourg*. Cette fois il abandonne à ses élèves le soin d'achever sa tâche : des quatre fresques une seule, qui a donné son nom à la salle, paraît entièrement de sa main; le reste a été peint par Jean d'Udine, Pierino del Vaga, Francesco Penni. Tout le décor n'est qu'une flatterie ouvertement adressée à Léon X. C'est lui qui, sous le nom de Léon III, prête serment

devant Charlemagne, et c'est lui qui couronne Charlemagne (sous les traits de François Ier) dans la vieille basilique Vaticane; c'est lui qui, sous le nom de Léon IV, triomphe des Sarrasins à Ostie; c'est lui enfin qui, dans l'incendie de la cité Léonine, du *Borgo*, arrête les flammes par sa bénédiction. Ces flammes, à vrai dire, n'ont rien de bien redoutable, elles ne sont qu'un prétexte aux plus merveilleuses études qu'on puisse imaginer du corps humain dans ses attitudes les plus belles. A peine



Phot. Alinari.

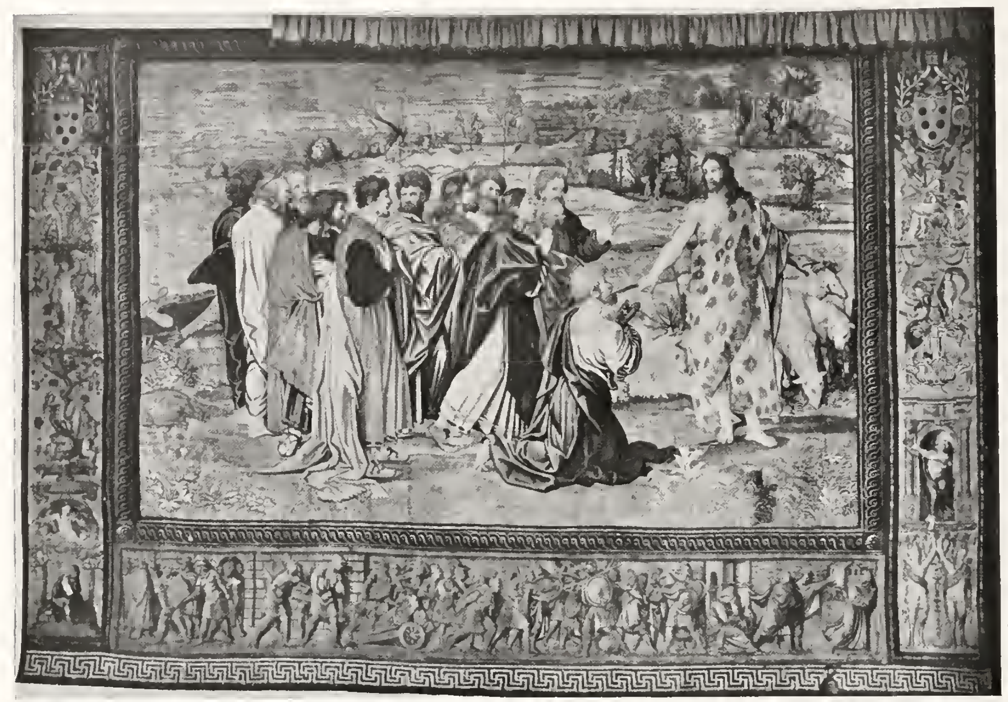
Fig. 258. — L'Incendie du Bourg, fresque de Raphaël (Chambres du Vatican).

regarde-t-on cette façade de la vieille basilique et cette loge de la Bénédiction, reléguées au second plan; on ne voit que ces femmes et ces enfants éplorés, ces porteuses d'eau, ces hommes nus qui s'enfuient. C'est un sublime tableau de genre, où tout est sacrifié à une habileté souveraine (fig. 258).

La dernière et la plus vaste salle de l'appartement du pape, la salle de Constantin, ne fut terminée que sous Clément VII, après la mort de Raphaël. Mais il en a composé la plupart des dessins, à l'instigation de Léon X; dans la *Bataille du Pont Milvius*, son inspiration forte et vivifiante se reconnaît sous la fougue heureuse de Jules Romain; lui seul a pu imaginer de placer au centre du tableau la figure triomphante du jeune empereur, qui brandit sa lance, et regarde son rival s'enfoncer au Tibre bouillonnant. Elle est splendide, cette mêlée d'hommes et de che-

vaux lancés avec une ardeur que Rubens imitera sans la surpasser. C'est la première fois que l'art italien se hasarde à représenter non plus tel ou tel épisode d'une bataille, mais la bataille même dans toute sa fureur, au moment précis où se décide la victoire; et la peinture d'histoire vient d'être créée de toutes pièces par Raphaël.

Les fresques de la salle de Constantin sont peintes en trompe-l'œil comme d'immenses tapisseries attachées aux parois. La mode était aux



Phot. Alinari.

Fig. 239. — La Remise des clefs, tapisserie exécutée d'après un carton de Raphaël, au Vatican.

tapisseries, depuis que, sur l'ordre de Léon X, Raphaël avait exécuté les cartons célèbres des *Actes des Apôtres*, qui devaient être copiés, à Bruxelles, dans l'atelier de Pieter van Aelst. Les tentures, au nombre de dix, commandées en 1514, étaient suspendues aux murs de la Sixtine le 26 décembre 1519; volées pendant le sac de Rome, en 1527, elles ne rentrèrent qu'en 1808 au Vatican, mais à l'état de ruines; des cartons oubliés, délabrés, découverts en 1630 par Rubens, sept ont survécu, et sont conservés à Londres, au Musée de South Kensington.

Devant cette œuvre robuste et saine, populaire même, si un tel mot peut convenir à des peintures traduites avec le luxe le plus raffiné, on ne peut oublier l'inspiration de Masaccio. C'est à l'auteur du *Tribut de saint Pierre* que Raphaël emprunte l'âme de ses grandes compositions. Mais avec quelle énergie dramatique, avec quelle science et quelle

austérité il a groupé ses simples et éloquents acteurs! La *Pêche miraculeuse* a pour cadre les rives lumineuses d'un lac qui rappelle le décor de Ghirlandajo dans sa fresque de la Sixtine; et la *Remise des clefs à saint Pierre* est une œuvre sereine, où le caractère rude et ardent des visages est marqué si sincèrement, que l'on oublie l'artificielle solennité des draperies dont Raphaël enveloppe ses acteurs (fig. 239). La *Conversion de saint Paul* et la *Lapidation de saint Étienne* sont des scènes toutes de mouvement et de couleur. La *Guérison du paralytique* dans le Temple de Jérusalem, la *Mort d'Ananie* et l'*Aveuglement d'Elymas* étudient avec un réalisme très savant les déformations de naissance ou d'accident du corps humain. Enfin le *Sacrifice de Lystra* et la *Prédication dans l'Aréopage*, deux chefs-d'œuvre, représentent avec une incomparable puissance dramatique, ici l'idolâtrie d'un peuple qui se précipite pour adorer les Apôtres éperdus d'indignation, là l'émotion profonde de ce peuple écoutant la parole de saint Paul. Une science consommée de l'architecture antique a présidé au décor de ces tableaux grandioses.



Phot. Alinari.

FIG. 240. — Un plafond des Loges du Vatican; fresque de Raphaël.

Les bordures des tapisseries sont purement décoratives. Au lieu des cordons de feuillages et de fruits habituels aux Flamands, nous y retrouvons, plus gracieuses et plus fines, les arabesques mythologiques introduites dans l'art italien par Signorelli et Pinturicchio. Des figurines spirituelles y sont groupées par étages successifs, parmi des vases, des portiques, des branchages; ce sont les Parques, les Saisons, le Jour et la Nuit, les Heures; et dans la bordure inférieure, tissée en camaïeu doré, des épisodes de l'histoire des Apôtres, et d'autres, plus nombreux, retraçant l'histoire de Léon X, sont composés à la façon de bas-reliefs antiques.

Raphaël, au temps de Léon X, porte à la perfection cette science décorative, toute de grâce et de souplesse, qui est le véritable fond de son génie; il en utilise toutes les ressources pour entreprendre, avec son cortège d'élèves, une œuvre immense qui est demeurée jusqu'à nos jours le plus célèbre modèle de l'art ornemental, la décoration des Loges.

Les loges de Bramante, que Raphaël compléta par un troisième étage, servaient de façade au vieux palais pontifical; dans ces portiques baignés de soleil il y avait place pour tous les caprices de la peinture associée au bas-relief. L'idée de Raphaël fut de lutter avec le charmant décor antique des thermes de Titus, dont la récente découverte avait ému la Rome artiste et lettrée. Ce fut le second étage, qui communique directement avec l'appartement du pape, qu'il entreprit de décorer, et cette besogne, menée de front avec tant d'autres, fut achevée en moins de six



Phot. Alinari.

Fig. 241. — Moïse sauvé des eaux; fresque dessinée par Raphaël (Loges du Vatican.)

ans, de 1515 à 1519. Des peintures et des reliefs de stuc recouvrirent entièrement les treize compartiments à voûte cintrée, séparés par des pilastres et des arcs, d'un côté percés de fenêtres qui éclairent les salles intérieures, de l'autre côté s'ouvrant à l'air libre sur le large horizon de Rome. Ce superbe décor, où se joue une fantaisie ailée, mériterait d'être étudié dans ses plus menus détails; il est d'ailleurs moins l'œuvre de Raphaël que de son plus habile et ingénieux élève, le Vénitien Jean d'Udine. Au contraire, les tableaux bibliques, disposés quatre par quatre au sommet des treize voûtes, ont été exécutés sous la direction et d'après les dessins du maître; et, si l'on ne tient pas compte du coloris trop cru de ces petites fresques, peintes par Jules Romain, Francesco Penni, Pellegrino da Modena et d'autres encore à peu près inconnus, si l'on ne songe qu'au dessin primitif, on est gagné par le charme d'une illustration

si souple, comparée aux séries bibliques des fresques et des mosaïques du Moyen Age, si sobre, comparée à l'exubérance des peintres du quinzième siècle. La « Bible de Raphaël » apparaît comme une suite de miniatures où la clarté et la fidélité de l'interprétation s'unissent à la simplicité et à l'équilibre parfaits de l'ordonnance. Raphaël y réussit mieux aux riantes idylles qu'aux scènes tragiques; dans les tableaux de la *Création* (fig. 240), dans le *Déluge*, il imite de près Michel-Ange, tout en lui restant très inférieur de sentiment et même de forme. Mais, dans la vie des patriarches, Noé, Abraham, Isaac, Jacob, Joseph, Moïse, les meilleures qualités d'art reparaissent; et l'on ne saurait rien imaginer de plus simple et de plus grand que l'*Arrivée des trois anges* devant qui se prosterne Abraham, rien de plus noblement gracieux que l'*Entrevue de Jacob et de Rachel*, ou que le groupe de la fille de Pharaon et de ses suivantes penchées sur le berceau qu'elles ont sauvé du Nil (fig. 241). Les fresques des dernières arcades, l'histoire de Josué, de David, de Salomon, et les quatre scènes de l'Évangile qui s'y ajoutent, sont infiniment moins heureuses, et la banalité qui envahira bientôt l'école romaine y perce en plus d'un endroit.



Phot. Anderson

FIG. 242. — Le Triomphe de Galatée; fresque de Raphaël (villa Farnésine, Rome).

AUTRES DÉCORATIONS. LES FRESQUES DE LA FARNÉSINE. — On comprend sans peine que le triomphateur du Vatican ait été sollicité de toutes parts, que la faveur des banquiers et des seigneurs ne lui ait pas laissé plus de repos que ne faisaient les exigences du pape; toujours souriant, il ne se refusait point à ces multiples tâches. Le désir de lutter avec Michel-Ange lui faisait accepter de peindre, en 1512, pour le Luxembourgeois Jean Goritz, dans l'église de Sant' Agostino, un prophète *Isaïe* dont la composition est presque un plagiat, et, en 1514, pour le Siennois

Agostino Chigi, à Sainte-Marie-de-la-Paix, quatre figures de *Sibylles* qui rappellent par leur élégance parfaite les divines Vertus de la Chambre de la Signature. Ce fut encore pour le banquier Chigi qu'il fit, en 1516, les cartons des mosaïques destinées à décorer la coupole de sa chapelle funéraire, à Sainte-Marie-du-Peuple; seules, les figures de *Dieu le Père* et des *Planètes* furent exécutées. Chigi cependant voulait autre chose que de la peinture chrétienne, et dans sa villa Farnésine, construite par Balthazar Peruzzi, où il faisait travailler Sodoma dans son appartement (v. plus haut, p. 282), il confia à Raphaël le décor de la grande loggia du rez-de-chaussée. La première fresque du maître y fut, en 1514, le *Triomphe de Galatée* (fig. 242), d'après une description de cette *Giostra* de Politien, dont les vers avaient déjà inspiré Botticelli. Mais qu'est-ce que la mythologie, si exquise pourtant et si personnelle, d'un Botticelli, auprès de cette véritable résurrection de l'immortel paganisme? On se dit que les peintures d'un Apelle ou d'un Zeuxis n'ont pu être différentes. Toute la grâce de l'antiquité ressuscite et s'épanouit naturellement, sans que l'on y reconnaisse la tare sensuelle et troublante dont ce grand païen de Sodoma ne sut jamais se défaire. La figure même de Galatée, debout dans sa conque attelée de deux dauphins, est peut-être la plus fraîche et la plus délicieuse invention de Raphaël; tout l'art moderne, depuis quatre siècles, n'a cessé de s'en inspirer.



Phot Anderson

Fig. 243. — Psyché montant au palais de Vénus; fresque de Jules Romain, d'après un carton de Raphaël (villa Farnésine, Rome).

L'*Histoire de Psyché* fut peinte quatre ans plus tard, au moment où Raphaël, accablé de travaux, ne pouvait plus guère que donner des dessins ou des cartons, s'en remettant à ses élèves, à Jules Romain entre autres, de l'exécution des fresques. Les dessins qui nous restent de la charmante illustration du mythe d'Apulée sont des merveilles, et la composition tout au moins de ces fresques aux tons un peu épais semble faite pour ravir un œil d'artiste Les sujets sont distribués aux

retombées de la voûte en des écoinçons qu'encadrent de lourdes guirlandes de fleurs, de fruits, de légumes; là, sur un fond d'outremer sombre, éclate la blanche nudité des déesses qui contraste avec le ton rougeâtre du corps des dieux (fig. 243). Ce n'est qu'une figure, ou deux, ou trois tout au plus, qui apparaissent assises sur les nuages ou flottant légèrement dans les airs : *Vénus et l'Amour*, *les Trois Grâces*, *Cérès et Junon*, un *Jupiter* écoutant paternellement la requête de la tendre déesse, ou celle de l'Amour, et *Mercure et Psyché montant vers l'Olympe* : la perfection de la beauté humaine, de l'équilibre, de l'harmonie radieuse. A la voûte, deux grands tableaux, pareils à des tapisseries, représentent l'*Entrée de Psyché dans l'Olympe*, et les *Noces de Psyché*, ce dernier tout rempli de détails délicieux. Même sous l'exécution grossière de Jules Romain, même sous les retouches, plus fâcheuses encore, de Maratta, le sourire de la Grèce est visible, et l'on sent encore le parfum de l'ambroisie divine.



Phot Alinari.

FIG. 244. — Balthazar Castiglione, peinture de Raphaël. (Musée du Louvre.)

LES PORTRAITS ET TABLEAUX DE SAINTETÉ DE LA PÉRIODE ROMAINE. — Un des éléments admirables du décor des Chambres, mais qui s'efface presque dans la splendeur et l'harmonie générales, ce sont les portraits. On y reconnaît l'artiste fidèle à la discipline de Florence, l'héritier de Giotto, de Masaccio, de Ghirlandajo, de tous ces magnifiques décorateurs qui ont immortalisé leurs protecteurs et leurs amis dans les images de la piété et de l'histoire. Rien n'est plus beau que le Jules II de l'*Héliodore* ou de la *Messe de Bolsène*, et tous ces artistes et courtisans amis de Raphaël que nous reconnaissons aux fresques de la Signature y demeurent vivants pour l'immortalité; ils ont reçu de leur peintre le caractère éternel : c'est l'attitude, le geste, le pli de la bouche et l'éclair de l'œil qui nous rendent, semble-t-il, jusqu'au ton de leur voix. Les quelques portraits que Raphaël a peints dans l'atelier, et qui s'ajoutent à ceux-là, for-

ment une galerie où l'on ne cherchera point l'éclat vénitien de la couleur, mais la construction d'un visage, la pénétration d'une âme. Que nous sommes loin des effigies timides et juvéniles d'Angelo et de Maddalena Doni! C'est le *Jules II* du Musée des Offices, pensif, sombre, énergique (dont il y a au Palais Pitti une réplique plus colorée, mais un peu molle), le cardinal *Alidosi* du Musée du Prado, de 1512, avec son expression ambiguë et perfide, le *Tommaso Inghirami* de la collection de Mrs Gardner à Boston (1514), gras personnage à l'œil saillant et dévié (dont la réplique, conservée au Palais Pitti, montre des variantes qui ne sont pas négligeables, et sur lesquelles M. Durand-Gréville a insisté de façon très instructive, soutenant l'hypothèse, bien difficile à admettre, d'un second portrait repris par Raphaël quelques années plus tard), le jeune banquier *Bindo Altoviti* (1515, Pinacothèque de Munich), le *Balthazar Castiglione* du Musée du Louvre (1516), précieux portrait dont le raffinement de coloris est unique dans l'œuvre de Raphaël (fig. 244); puis le *Léon X*, avec deux cardinaux (1517, Palais Pitti), non moins extraordinaire que le Jules II (fig. 245); la très élégante *Jeanne d'Aragon* (1518, Musée du Louvre), portrait peint sur la demande du cardinal Bibbiena, qui en fit don au roi François Ier (l'exécution est presque entièrement de Jules Romain). D'autres œuvres célèbres, comme l'admirable *Femme inconnue* des Offices, ou le très gracieux *Jeune homme* du Louvre, ne semblent pas de la main de Raphaël.



Phot. Alinari

Fig. 245. — Léon X entre les cardinaux Ludovico de' Rossi et Giulio de' Medici, peinture de Raphaël (Palais Pitti, Florence).

Dans les tableaux de sainteté peints à Rome, Raphaël demeure d'abord fidèle à ses thèmes florentins. La *Madone d'Albe*, du Musée de l'Ermitage à Pétersbourg, de 1510, la *Madone Aldobrandini*, très léonardesque, de la National Gallery de Londres, la jolie petite *Vierge au voile*, du Louvre, de 1510 également, gardent encore quelque chose de la simplicité des premiers temps. La *Madone de Foligno*, peinte pour Sigismondo

de' Conti en 1511, marque la transition à une nouvelle manière (fig. 246). La gracieuse Vierge assise sur les nues dans un disque de lumière, avec son Enfant si naturel et si mutin, fait songer aux figures célestes de la *Dispute du Saint Sacrement*; le saint Jean Baptiste et le saint François, le saint Jérôme présentant à la reine des cieux le donateur à genoux, le *putto* charmant qui porte un cartel où se lisait autrefois l'inscription votive, tous ces morceaux de peinture à la fois éclatante et savante réjouissent le regard, malgré l'arrangement un peu trop symétrique et artificiel. La *Vierge au poisson*, de Madrid (1513), la *Vierge aux candélabres*, de Londres (1514), qui semble inspirée de Mantegna, la *Madonna dell' Impannata*, du Palais Pitti (1514), peinte vraisemblablement par Francesco Penni d'après un dessin de Raphaël, la superbe *Sainte Cécile*, de la Pinacothèque de Bologne (1515), marquent une évolution nouvelle vers une peinture plus large, qui coïncide avec l'apparition d'un nouveau modèle féminin, la fameuse *Fornarina*. Morelli a raison d'attribuer à Jules Romain le tableau de la galerie Barberini, où la belle Romaine apparaît à demi nue, portant sur un bracelet le nom du peintre d'Urbin, et il semble bien qu'il ait également raison de reconnaître la même personne, en citadine endimanchée, sous les traits de la *Femme au voile* du Palais Pitti. C'est elle qui a posé pour la *Vierge à la chaise* du même Musée (imitée par un élève dans la *Vierge au rideau* de Munich), et pour la grande *Vierge de saint Sixte*, la plus belle peut-être des peintures de dévotion de Raphaël (exécutée vers 1516; galerie royale de Dresde; fig. 247). Les rideaux tirés, les petits anges si originalement appuyés à la balustrade qui forme la base du tableau, surtout les figures agenouillées de saint Sixte et de sainte Barbe, matérialisent peut-être un peu ce sol de confuses vapeurs sur lequel se posent



Phot. Alinari

Fig. 246. — La Madone de Foligno; peinture de Raphaël. (Pinacotheque Vaticane.)

les pieds nus de la splendide apparition; mais comme une atmosphère d'en haut fait flotter ses voiles! comme ses grands yeux fiers et tendres, un peu sauvages, savent traduire le mystère de beauté grave de l'Enfant!

La *Sainte Famille* du Louvre, signée et datée de 1518, que Laurent de Médicis donna à François Ier, avec le *Saint Michel* du même Musée, est d'une composition froide, malgré le geste charmant de l'ange qui jette des fleurs, et dont la figure se retrouve identique dans la fresque des *Noces de Psyché*; les restaurations successives ont d'ailleurs altéré très gravement ces belles peintures. Quant aux *Saintes Familles* de Madrid (la *Perle*, la *Sainte Famille sous le chêne*, la *Vierge à la rose*), on n'y peut chercher tout au plus que le dessin de Raphaël, aussi bien que dans la *Madone du divin amour* de Naples ou dans la petite *Sainte Famille* du Louvre. Mais ce sont les qualités du grand ordonnateur des Chambres qui nous émerveillent encore dans le minuscule tableau de la *Vision d'Ezéchiel*, même en admettant la collaboration de Jules Romain (vers 1518; Palais Pitti), et dans la partie supérieure tout au moins de la solennelle *Transfiguration* (Pinacothèque Vaticane), que la mort imprévue du maître, le Vendredi saint de l'année 1520, laissait inachevée. La piété mal entendue des élèves de Raphaël reprit et termina cette somme de la peinture, où la science académique a dit son dernier mot, pour imposer, hélas! aux écoles à venir des formules de gestes et de draperies qui ne recouvrent plus un atome de vie et de sentiment.

Dans sa brève carrière, interrompue à trente-huit ans, Raphaël avait résumé plus d'un siècle de peinture italienne. Cette peinture primitive, qui épanouissait dans ses œuvres de jeunesse sa fleur d'ingénuité candide, il l'avait conduite sans hésitation à la pleine maturité. Quelques-unes des compositions des Chambres touchent les sommets de l'art. Mais le génie seul pouvait s'y maintenir, et la décadence, à Rome, fut immédiate et profonde.

Les élèves de Raphael. — Des élèves et collaborateurs de Raphaël, un seul, Jules Romain (Giulio Pippi de' Jannuzzi, 1482-1546), peut être considéré comme son héritier direct. Après avoir continué le décor des Chambres, travaillé à la villa Madame, à la villa Lante, au palais Borghèse, il dut, afin d'éviter le châtiment auquel l'exposait une publication obscène où il avait eu pour complice le graveur Marc-Antoine, se réfugier à Mantoue. Il y créa, comme architecte et comme décorateur, un des monuments les plus amusants et singuliers de la Renaissance, le palais du Té, qu'il remplit de ses fresques et de celles de ses élèves. La salle de Psyché et la salle des Géants témoignent d'une fougue d'imagination que rien n'arrête, ni vraisemblance, ni décence; une fantaisie michelangélesque y accumule les difficultés, semble se jouer dans le chaos (fig. 248). Puis, au

palais ducal, il fit peindre par ses élèves des plafonds et des frises d'une mythologie pittoresque; il composa des cartons de tapisseries (l'*Histoire*



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 247. — La Madone de saint Sixte; peinture de Raphaël.
(Musée de Dresde.)

de Scipion, l'*Histoire de Romulus et de Rémus*, les *Fruits de la Guerre*). Cependant il ne négligeait point les tableaux de sainteté: après avoir achevé, comme nous l'avons vu, plusieurs des pages ébauchées par

Raphaël, il composait des peintures au coloris dur et sombre, des portraits où manque la flamme intérieure.

Giovanni Francesco Penni, le « Fattore », qui termina avec Jules Romain au Vatican la salle de Constantin et travailla aux Loges et à la Farnésine, s'absorba, s'éclipsa presque entièrement dans la gloire de Raphaël; il alla mourir à Naples en 1536. Vincenzo Tamagni, de San Gimignano, et Polidoro Caldara, de Caravaggio, s'occupèrent surtout à décorer d'arabesques et de compositions mythologiques les façades des palais romains. Pierino del Vaga (1499-1547), longtemps occupé au Vatican,



Phot. Alinari

Fig. 248. — La Chute des Géants; fresque de Jules Romain (Palais du Té, Mantoue).

s'en alla en 1527, après le sac de Rome, tenter la fortune à Gênes, où il décora le palais Doria; il revint à Rome pour travailler, sur la demande du pape Paul III, à la Salle royale du Vatican et aux appartements du Château Saint-Ange. Quant à Jean d'Udine (Giovanni Nanni, 1487-1564), c'est l'ornementiste le plus spirituellement doué, le plus ingénieux de l'époque; il a un sentiment scrupuleux de la nature qui rajeunit délicieusement les motifs d'arabesques dont Pinturicchio avait le premier fait usage, y mêlant, à l'exemple des fresques des thermes et des colombaires que l'on commençait à connaître, de petits reliefs de stuc; c'étaient, comme on les appela dès lors, les « grotesques », les ornements peints dans les « grottes » antiques. Aux pilastres des Loges, où la blancheur des stucs finement ciselés tranche sur les fonds aux vives couleurs, tous les motifs se mêlent dans le désordre le plus joyeux, la seule harmonie étant celle des formes et des teintes. Ce sont des bouquets des fruits les plus variés suspendus à des cordons, et des volutes de feuillages où se jouent des

serpents, des rats, des écureuils (fig. 249). Tous les dieux de l'Olympe et toutes les allégories antiques passent dans des médaillons travaillés comme des camées, et de petites scènes modernes, tout à la fois, se mêlent au classique décor; la plus intéressante nous montre les élèves de Raphaël dessinant, peignant, modelant leurs stucs aux parois mêmes des Loges.

Jean d'Udine, qui avait composé sous la direction de Raphaël les bordures des Tapisseries, orna également de fresques et de stucs la galerie inférieure des Loges, au premier étage du palais; il peignit, avec Pierino del Vaga, le vaste plafond de la première salle de l'appartement Borgia; enfin il décora, pour le cardinal Jules de Médicis, le futur Clément VII, la loggia magnifique de la villa Madame, construite par Raphaël, palais autrefois merveilleux et devenu maintenant, comme la Magliana, une ferme qui tombe en ruines. Les vrais chefs-d'œuvre décoratifs du XVIe siècle sont là; partout la convenance et la symétrie de l'ornement, le calme discret des couleurs, qui ne servent qu'à faire valoir l'exquise finesse des stucs, satisfont l'œil et l'esprit. Les grands pilastres, sobres et légers, soutiennent les absides où des niches menues abritent des statuettes de déesses, des bustes de héros; des fleurs s'ouvrent et de petits corps d'une délicatesse incroyable en sortent; et partout reparaissent l'anneau et les plumes des Médicis, parmi les jeux d'amours, le sourire des nymphes et les rustiques accords de Pan.



Phot. Alinari.

FIG. 249. — Un panneau des Loges du Vatican; fresques et stucs de Jean d'Udine.

VI

LES PEINTURES DE MICHEL-ANGE

Les peintures de Florence. — Le premier tableau et le seul qui soit certainement de la main de Michel-Ange est la *Sainte Famille* du Musée des Offices, peinte à la détrempe pour Angelo Doni vers 1503 (fig. 250). C'est une œuvre d'exécution fine et précise, aux couleurs fraîches et vives comme d'une fresque, mais surtout dessinée, modelée comme un bas-relief. Michel-Ange peintre, et peintre sublime, n'oublie jamais qu'il est avant tout sculpteur. Ici il a donné la formule définitive du *tondo*, comme il venait de faire dans ses bas-reliefs du Bargello et de Londres; il s'est inspiré, d'ailleurs, de la *Madone* peinte par Signorelli pour Laurent de Médicis (v. plus haut, p. 291 et fig. 205), et surtout de la *Sainte Famille* du même maître (au Musée des Offices); et c'est de Signorelli encore qu'il tient l'invention de ces pâtres nus, assis sur un rebord circulaire au fond de son tableau, où l'on peut trouver que s'ébauche déjà l'idée des *ignudi* de la Sixtine.



Phot. Alinari.

Fig. 250. — La Sainte Famille; peinture de Michel-Ange. (Musée des Offices.)

Il y a, à la National Gallery de Londres, deux intéressants tableaux attribués à Michel-Ange : l'un, inachevé, avec une *Madone* à l'Enfant qu'entourent de gracieux adolescents, rappelle de très près la *Madone* de Bruges et pourrait avoir été exécuté par Francesco Granacci d'après un dessin du maître (avant 1506); l'autre, beaucoup plus tardif, procède sans doute d'une esquisse contemporaine de la *Pietà* du palais Rondanini, et pourrait être restitué à Jacopo da Pontormo.

Michel-Ange venait de terminer son grand *David* de marbre, quand il se laissa tenter de rivaliser avec Léonard de Vinci, et sur le terrain même où le grand artiste qu'il ne craignait pas d'insulter publiquement

semblait invincible. Le gonfalonier Soderini se plut à les opposer l'un à l'autre pour le décor de la salle du Conseil, au palais de la Seigneurie. Nous savons à quel échec aboutit le travail extraordinaire de Léonard (v. plus haut, p. 258) ; celui de Michel-Ange, non moins passionnément admiré et discuté parmi les Florentins, eut un destin plus rapide encore. Il avait choisi de représenter, dans la *Guerre de Pise*, un épisode de la *Bataille de Cascina*, qui mieux que tout autre prêtait aux études les plus variées du corps humain : des soldats qui se baignent sont surpris par l'approche de l'ennemi et se rhabillent en hâte. Le carton, terminé en mars 1505, resta exposé jusqu'en 1512; dispersé, lacéré dans le désordre d'une émeute, il ne nous est connu que par des dessins (à Vienne, à Venise, au Louvre, à Oxford), par une composition peinte d'Aristotele da San Gallo (à Holkham Castle, en Angleterre), enfin et surtout par des gravures, dont l'une, *les Grimpeurs*, de Marc-Antoine, exécutée en 1510, nous en a conservé les plus belles attitudes.

La voute de la Sixtine. — Mais Michel-Ange, à peine son carton terminé, est arraché à Florence par Jules II; la « tragédie du tombeau » commence, et déjà s'interrompt, par l'intervention jalouse de Bramante. Jalousie heureuse et bénie comme la plus sainte des vertus! nous lui devons l'œuvre inattendue, prodigieuse où toutes les tristesses, toutes les tendresses de l'humanité sont exprimées par une âme héroïque jusqu'à en être surhumaine.

Bramante avait imaginé que la grâce souveraine de Raphaël triompherait aisément des essais de peinture de ce sculpteur, de cet architecte dont il redoutait la concurrence: obtenir que le pape l'attachât à la besogne ingrate de terminer le décor de la chapelle où Sixte IV avait réuni les meilleurs peintres italiens, c'était apparemment étouffer le génie de Michel-Ange. L'artiste, désespérément, se débattit; il cria qu'il n'était pas peintre; rien n'y fit, il fallut obéir, revenir encore de Florence où il s'était réfugié une seconde fois. On ne lui demandait, en somme, que peu de chose, peindre les Apôtres aux lunettes des fenêtres; mais, sur l'échafaudage construit par Bramante, au milieu des aides dont on l'avait entouré et comme paralysé (car il ne connaissait point les procédés de la fresque), une idée nouvelle jaillit, s'épanouit, s'imposa. Il avait commencé de travailler le 10 mai 1508; brusquement, il changea tout, congédia les aides florentins, remplaça l'échafaudage de Bramante par un autre de sa façon, fit effacer les peintures commencées, gratter le pauvre décor de ciel étoilé qui recouvrait la chapelle, et seul, ayant pour compagne l'idée géante éclose de son cerveau, il s'enferma résolument sous la voûte de la Sixtine. Pendant quatre années, il travailla dans cette retraite sauvage, refusant toute visite, chassant le pape furieux qui menaçait de le préci-

piter de ses planches, poursuivant avec ardeur et fixant sa vision. Une fois, ayant terminé la moitié de la voûte, il la découvrit, et l'émotion, la



Phot. Alinari

Fig. 251. — Partie centrale du plafond de la Sixtine, peint à fresque par Michel-Ange.

clameur qui l'accueillirent lui réchauffèrent le cœur, l'animèrent à tout finir. Enfin, le jour de la Toussaint 1512, les échafauds étaient enlevés,

et le vieux pape, bien près de mourir, chantait une messe triomphale sous la voûte de Michel-Ange.

La première impression est de stupeur et d'écrasement. Cette voûte mesure quarante mètres de long sur treize de large. A vingt-cinq mètres dans les airs tout un peuple de figures gigantesques, assises, couchées, marchant ou flottant, s'agitent dans un vent de passion et de tempête. Cependant on distingue tout de suite dans ce tumulte une ordonnance claire, une série de compartiments réguliers que relient, sans les dominer, des motifs d'architecture, corniches, pilastres et cadres (fig. 251), et peu à peu on se sent en présence d'un art nouveau et grandiose qui, sous le procédé très simple de la fresque, a réuni toutes les formes et toutes les expressions, architecture, sculpture, peinture. Qu'en a-t-il fait? De la vie.



Phot Alinari.
Fig. 252. — Un *ignudo*, peint à fresque par Michel-Ange au plafond de la Sixtine.

Un cadre immense s'ouvre au milieu de la voûte, présentant, dans un ciel profond, toute une suite de tableaux, des figures proches, d'autres lointaines, qui se meuvent et se mêlent. Le difficile était de relier harmonieusement ce cadre central aux parois des fenêtres. Au-dessus de ces fenêtres s'arrondissaient des frontons cintrés, surmontés de lunettes triangulaires, déterminées, dès l'époque de Sixte IV, par des bordures de stuc. Michel-Ange s'en empare; il y peint, dans un ton gris et comme voilé, des figures alternantes et de petits groupes. Dans l'intervalle de ces frontons, il ménage les retombées de la voûte, en peignant des consoles sur lesquelles il assied des figures vivantes en des poses de statues. Des enfants à demi nus, soutenant des cartels, sont debout au pied des consoles, tandis qu'à droite et à gauche, enfermant les vivantes statues, de blancs pilastres imitent le marbre sculpté et sont reliés entre eux par d'autres figures couchées, imitant des reliefs de bronze. Plus haut enfin, assis au sommet de ces pilastres, autour de médaillons de bronze, et se

détachant deux par deux sur le cadre des grandes compositions centrales, de jeunes hommes nus, les *ignudi*, se tournent et se courbent dans toutes les attitudes. N'ayant rien à porter, ils planent, libres, au vent qui souffle; et que sont-ils, sinon les forces mystérieuses de l'architecture épanouies en des chairs puissantes, en des gestes souples, où les infinies combinaisons de la nature sont résumées? Qu'expriment-ils, ces vivants symboles, sinon la force et la beauté du corps humain (fig. 252)?

Tel est ce décor, qui s'enveloppe, à la distance où l'œil le saisit, d'une harmonie très douce de tons gris bleu, et blonds et roux. Pénétrons dans son âme profonde. Les peintres de Sixte IV avaient représenté aux parois de la chapelle l'œuvre de la Rédemption, résumée dans les figures de Moïse, de Jésus et de Pierre; Michel-Ange voulut exprimer à la voûte la préparation et l'attente de la Rédemption. Dans les tableaux du centre il peignit la *Création*, le *Péché originel* et le *Déluge*; alentour il assit les *Prophètes* et les *Sibylles*; plus bas, au-dessus des fenêtres, il groupa les *Précurseurs du Christ*. Aux quatre angles, il plaça les Délivrances miraculeuses d'Israël : le *Serpent d'airain*, les victoires de *David*, de *Judith* et d'*Esther*.

Jéhovah est la grande figure qui domine tout, anime tout de son souffle. Les peintres giottesques, à la suite des enlumineurs et des mosaïstes, avaient déjà solennisé le Dieu de la Bible; mais quelle apparition nouvelle et inattendue! Le voici enveloppé des ondes de son manteau flottant, qui se meut dans l'espace et répand l'étincelle de vie. Comme un puissant nageur, il divise de ses bras les nues obscures et lumineuses du chaos; il s'élance, suivi de génies beaux et forts, fils de sa beauté et de sa force, qui le portent et sont portés par lui; de ses deux bras impérieusement tendus, il touche le soleil et la lune, et dans le même instant, dans le même tableau, il passe, il crée les plantes, il disparaît comme un éclair. D'un geste de bénédiction qui embrasse l'univers, il appelle la fécondité dans les eaux; puis la vague superbe et légère de son manteau qui abrite les forces de l'air se rapproche de la terre déserte et nue, où le premier homme vient de s'éveiller. L'homme soulève en une courbe admirable son corps aux muscles engourdis; il lève la tête, il étend la main et le Seigneur passe, touchant du doigt cette main tendue, et la vie et la pensée sont entrées en ce beau corps (fig. 255). Michel-Ange, peintre et poète de l'invisible!

Le drame de l'humanité a commencé. Debout et s'entourant des plis de son manteau, Dieu dresse la main. « Je le veux, lève-toi! » Et du corps de l'homme assoupi, dont elle continue les courbes harmonieuses, la femme s'est levée. Elle joint les mains, et son premier geste est une prière vers le Créateur à barbe blanche qui, paternellement, la regarde. Qu'elle est redoutable dans sa grâce, l'Ève dont les flancs puissants enfan-

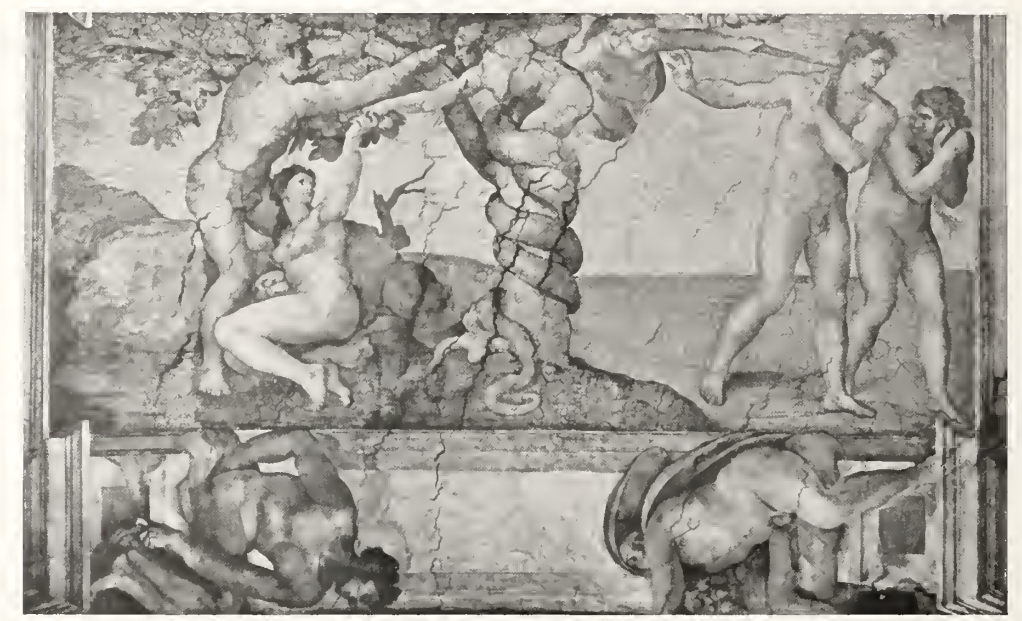


Phot Anderson

Fig. 255. — La Création de l'Homme; fresque de Michel-Ange au plafond de la Sixtine.

teront l'humanité, lorsque, tentée et tentatrice, elle retourne sa tête élégante et fine vers le serpent enlacé au tronc de l'arbre! En même temps que le péché, l'expiation s'accomplit : courbés sous la douleur et la honte, chassés par l'épée de l'archange, les premiers parents s'enfoncent au vaste désert (fig. 254). Parmi les derniers tableaux, composés comme des bas-reliefs, le *Déluge* étonne par le désordre savant et les attitudes infiniment variées des foules qu'il rassemble sous la menace des eaux gonflées.

Rédemption, c'est le cri des Prophètes et des Sibylles. Un même souffle anime ces grandes figures méditatives, penchées au bord de



Phot. Alinari.

Fig. 254. — Le Péché originel et l'Expulsion du Paradis terrestre; fresque de Michel-Ange au plafond de la Sixtine.

l'avenir. Par la taille et par la pensée, comme elles dépassent ces faibles humains qu'elles voient s'agiter à leurs pieds et courir avec trouble vers une fin dont elles seules ont la certitude! Car elles sont déjà sorties de l'humanité; c'est dans l'éternité qu'elles siègent, et qu'elles écoutent, et qu'elles écrivent la parole prophétique que leur apporte le vent de l'infini. Des anges, blottis près d'elles dans un angle de leurs trônes, les observent et leur parlent, et suivent le vol de leur pensée, et attisent la flamme de leur lampe. Voici Jérémie qui, la main dans sa longue barbe, se penche, se penche encore vers l'abîme de tristesse. Oh! pauvre humanité, que de douleurs, et de trahisons, et d'infamies, lavées du sang de Dieu et dont la tache reparaît toujours (fig. 255)! La vieille Sibylle Persique s'efforce à déchiffrer de ses yeux affaiblis dans les feuilles qu'elle approche de sa face ridée. Ezéchiel, interpellé par les anges, se retourne avec emportement dans la tempête de l'esprit divin. La belle Érythrée et sa charmante



Phot Anderson

MICHEL-ANGE. _ TÊTE D'ADAM
DÉTAIL DE LA "CRÉATION DE L'HOMME"
Chapelle Sixtine. Rome

Librairie Armand Colin Paris.

sœur la Delphique (fig. 256) ont des visions plus calmes et plus heureuses; Joël et Zacharie, ancêtres à la chevelure blanche, lisent toujours paisiblement. Mais Isaïe, quelle est donc cette question qui tout d'un coup plisse son front et sa bouche, tandis qu'il ferme brusquement son livre? Et la Sibylle de Cumes, vieille géante aux muscles de taureau, que découvre-t-elle soudain aux pages qu'elle a ouvertes de ses deux mains crispées? (fig. 257). Daniel et la Libyque ne s'effraient point; celui-ci,



Phot. Alinari.

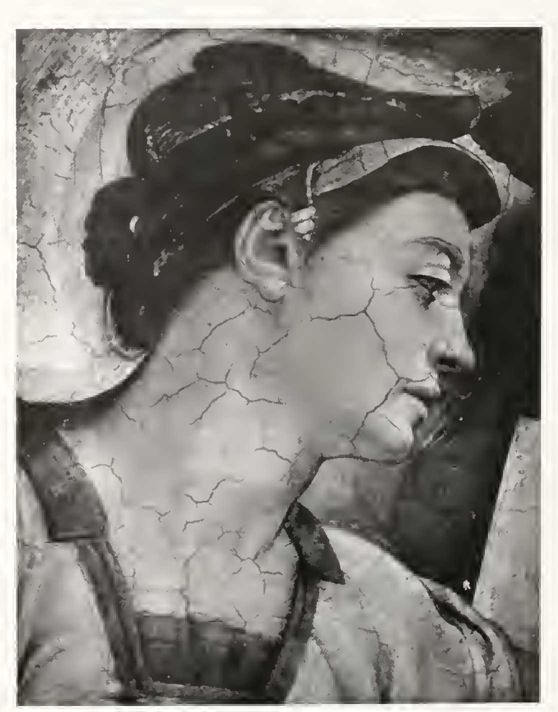
Fig. 255. — Jérémie; fresque de Michel-Ange au plafond de la Sixtine.

travailleur acharné, confronte les textes, inscrit sur une tablette la phrase inspirée du livre qu'un génie lui présente; celle-là, dans un souple effort, épanouit ses formes élégantes et jeunes, ses bras robustes, ses épaules nues, à transporter sur ses genoux le registre des prophéties. Jonas enfin, nu, échoué sur le rivage, rendu à l'existence, lève les yeux vers le ciel où l'aperçoit Celui qui dira : « Je suis la Résurrection et la Vie! »

Et quelle douleur muette, quelle attente résignée dans ces figures des Précurseurs du Christ groupées si habilement aux cintres des fenêtres! Ce sont les limbes, les lueurs crépusculaires, où des familles vivent d'espérance, engourdies dans un sommeil coupé de rêves, étendant leurs membres las, et parfois relevant la tête vers une étoile entrevue, une voix entendue dans la nuit. Les beaux enfants nus se réfugient au sein des

mères, cherchent le geste tendre, la caresse qui les bercera. Ne seraient-elles pas plus douloureuses encore, ces familles muettes, si elles savaient les maux affreux qui vont assaillir l'Italie? Ne diraient-elles point, comme la Nuit que Michel-Ange sculptera au tombeau des Médicis : « Cher m'est le sommeil, et plus encore d'être de pierre, tant que dure la souffrance et la honte : ne pas voir, ne pas sentir, m'est grande fortune; aussi ne m'éveille point, je te prie! parle bas » (v. plus haut, p. 258).

Comment s'arracher de cette voûte de la Sixtine? où trouver ailleurs une telle âme? Est-ce que tout ensuite ne va point paraître fade et misérable? Nous avons eu la vision de l'humanité idéalement belle et forte, telle qu'elle dut sortir des mains du Créateur, la vision d'une vie supérieure, où la beauté des corps pénétrés de passion pour la première fois nous émeut. La beauté du corps vivant, voilà ce que Michel-Ange a su exprimer de façon surnaturelle. Est-ce une œuvre chrétienne? non; c'est une œuvre biblique, la Bible même, la traduction en des formes immortelles, incorruptibles, du livre qui résume l'humanité. C'est l'œuvre d'un homme qui ne ressemble pas aux autres hommes, d'un homme chaste et brûlé de passion, qui, enfermé quatre ans sous cette voûte immense, a eu commerce avec la seule Beauté, qui, méprisant les plaisirs et les honneurs, a aimé la Solitude, conversant avec les Prophètes, admettant à son intimité ces deux âmes sœurs de son âme, Dante et Savonarole. Et la voûte de la Sixtine, devant ceux qui rêvent douloureusement d'un monde inaccessible de souveraine grandeur, se dressera toujours comme l'idéal entrevu de leurs troubles et de leurs désirs.



Phot Anderson

Fig. 256. — La Sibylle Delphique : détail de la fresque de Michel-Ange.

On ne peut parler qu'en poète de cette œuvre de grand poète; et quand la critique d'art cherche à reprendre ses droits, elle ne sait d'abord où s'attacher. Tout de cette conception gigantesque paraît original et nouveau; ce n'est plus ici, du moins aussi nettement que dans l'œuvre de Raphaël, l'aboutissement d'un long effort de générations d'artistes; c'est le cri de joie, et c'est le profond gémissement du génie créateur.

Cependant ce génie a regardé autour de lui, et, pour s'inspirer, il s'est souvenu : les portes de Ghiberti, quelques statues de Donatello et de Pollajuolo, la chapelle de Masaccio, mais surtout (car les visions de Signorelli à Orvieto n'interviendront guère que dans son *Jugement Dernier*) le portail de Jacopo della Quercia à San Petronio de Bologne, dirigèrent sa pensée et sa main. On ne saurait donner trop d'importance, dans l'histoire de la voûte de la Sixtine, à ce portail du maître siennois; il faut songer que durant son exil de Bologne, qui précéda de si peu le retour à Rome et le travail de la Sixtine, Michel-Ange vécut devant l'œuvre du Quercia, et que c'est à la façade même de San Petronio qu'il dut ériger la statue monumentale en bronze de Jules II (v. plus haut, p. 228). Et comme les *Madones* du Quercia, à Bologne, à Sienne, à Lucques et au Louvre, sont bien les grandes aînées des *Madones* de Michel-Ange, il n'est nullement audacieux de parler d'une filiation directe entre les scènes de la *Création* de San Petronio et celles de la Sixtine. Ainsi, tandis que l'art de Raphaël était l'aboutissement et la floraison suprême de l'art de Giotto, celui de Michel-Ange, par delà Jacopo della Quercia, évoquait le vieux Nicolas de Pise; art de sculpteur toujours et avant tout; *non essendo io pittore*..., ne le disait-il pas à Jules II, avant de se cloîtrer dans la chapelle redoutable?



Phot. Anderson

FIG. 257. — La Sibylle de Cumes; détail de la fresque de Michel-Ange.

LE JUGEMENT DERNIER. FRESQUES DE LA CHAPELLE PAULINE. — Ce sculpteur, qui se refusait à être peintre, a eu sur les destinées de la peinture italienne une influence plus grande peut-être encore que celle de Raphaël. Les élèves mêmes et les aides de Raphaël, un Jules Romain, un Sebastiano del Piombo, ont subi le vertige de la Sixtine; et malheureusement c'est de la Sixtine encore que procèdent les fresques innombrables de Vasari, de Salviati, des Zuccheri et de tant d'autres. Mais il eût fallu l'âme d'un second Michel-Ange pour garder de ces figures héroïques autre chose que la vaine mimique de la vie et de la passion.

Lui-même, toujours entraîné plus loin par son adoration de la sculpture antique, va étonner et subjuguer plus violemment encore le monde des arts par une nouvelle œuvre où il porte aux dernières exagérations ses dons les plus personnels.

La terrible année 1527 avait dépeuplé Rome de ses artistes. Lorsque Clément VII rentra au Vatican, et que rassemblant les revenus du Saint-Siège, il se reprit, en vrai Médicis qu'il était, à orner son palais et sa capitale, il ne vit plus qu'un homme vers qui se tournaient tous les regards, Michel-Ange. Et, sentant bien qu'il ne pouvait l'attacher éternellement à la façade de Saint-Laurent et au mausolée des Médicis, il le fit venir à Rome, lui permit de songer au tombeau de Jules II, et de rentrer dans la chapelle Sixtine.

L'élection d'Alexandre Farnèse, en 1534, fut la consécration de la gloire de Michel-Ange. Les envieux se taisaient, il recueillait, comme une chose due, l'héritage de Bramante et de Raphaël. Par un bref du 1er septembre 1536, Paul III le nommait architecte, sculpteur et peintre en chef du palais du Vatican, avec un traitement annuel de douze cents écus d'or. Le pape avait soixante-six ans et l'artiste soixante; mais l'ardeur qui les animait l'un et l'autre était si forte, que Rome put se croire revenue au temps de Jules II. La tâche de Michel-Ange était tout indiquée; elle était même commencée, car il avait entrepris, du vivant de Clément VII, le carton du *Jugement Dernier*, qui complétait dans sa pensée la voûte de sa chapelle. Il y travailla six années, et ce fut seulement le jour de Noël 1541 qu'il découvrit la fresque immense qui sur toute la paroi du fond précipitait une vivante avalanche de corps enchevêtrés (fig. 258).

Il est difficile de juger sans passion cette œuvre extraordinaire; il est difficile même de l'étudier à fond, tant l'a noircie la fumée des cierges, tant l'ont altérée des retouches exigées par une pudeur très respectable, mais qui s'alliait vraiment à trop de maladresse. Michel-Ange a représenté toutes ses figures nues : les saints, les anges, le Christ même et la Vierge. Qu'était-ce que le nu pour ce grand idéaliste, sinon la seule expression de la force et de la beauté? Chasteté et sensualité s'effaçaient devant son désir de créer la vie et toutes les formes de la vie. Il avait pleine liberté d'agir dans cette scène du Jugement Dernier que l'art du Moyen Age avait composée avec tant d'équilibre et de pieuses expressions; mais il rejetait l'esthétique du Moyen Age, pour s'abandonner à toute sa science et à toute sa fougue.

Le Christ apparaît dans les airs. Ce n'est plus le Roi paternel qui montre ses plaies avec une colère tempérée de tristesse et d'indulgence: c'est un juge et un vengeur. Il se redresse comme pour bondir; il lève

sa main droite comme pour écraser. La Vierge, d'un mouvement effrayé et implorant, se serre auprès de lui. Et plus haut, à droite et à gauche, deux groupes d'anges, avec des efforts terribles, et dans une tempête qui



Phot Alinari

FIG. 258. — Le Jugement Dernier; fresque de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine.

les renverse, apportent au Vengeur les instruments de ses souffrances, la colonne où il fut lié, la lance dont il fut percé, la croix où il fut cloué. Et tous les saints et les martyrs témoignent aussi de leurs supplices, et ils s'empressent autour de leur chef pour intercéder ou pour combattre. Car

voici que résonnent les clairons du Jugement : tout en bas, de la terre nue qui s'entrouvre, des corps humains se soulèvent et jaillissent vers le ciel. Ils montent, les élus, ils planent d'un essor sublime, saisis par les saints qui d'un bras puissant les attirent, les emportent. Mais de l'autre côté, c'est une lutte formidable entre les damnés élancés vers le ciel et que les anges, à coups de poing, à coups de pied, repoussent et précipitent, tandis que les démons se suspendent à leurs flancs. Les anges infatigables soufflent dans les clairons, et, sur le sol où commence la résurrection de la chair, commence aussi l'expiation. Caron, le nocher dantesque aux yeux de braise, a poussé sa barque près de la rive infernale ; à coups d'aviron, il chasse le troupeau hurlant des maudits, que les diables ricanants entraînent vers l'abîme de douleur. Ce dernier épisode, nous l'avons vu (p. 500), est pris à Signorelli, et parmi les épisodes de la résurrection de la chair ou de la chute des damnés, plus d'un rappelle avec précision les hardies inventions du peintre d'Orvieto, dont l'âpre génie revit en Michel-Ange.

Telle est la dernière grande œuvre produite à Rome par une peinture qui fut chrétienne, mais dont l'unique religion est maintenant celle de l'antiquité ; et cette œuvre demeure unique au monde. Que ce Christ puisse s'appeler aussi bien un Jupiter foudroyant les Titans, personne ne le niera ; mais si l'on s'attache au drame humain si clairement exposé par le vieil artiste, on conviendra qu'il est impossible d'en traduire toutes les phases avec une plus violente éloquence. Aussi comprend-on sans peine le succès inouï de ce Jugement, qui était célèbre avant même d'être achevé. Mais ce succès était dû surtout à des qualités qui sont bien près de nous paraître des fautes. Car la science la plus audacieuse tient ici lieu d'émotion : Michel-Ange, sûr de son œil et de sa main, se joue avec une aisance dédaigneuse parmi des problèmes de dessin qui épouvanteraient les plus grands peintres. Toutes les poses, tous les raccourcis possibles du corps humain, il les risque et il y triomphe ; et ces miracles d'équilibre, ces jeux de muscles athlétiques subjuguèrent tous les spectateurs. Tous, non pas ; car il y eut des âmes chagrines qui protestèrent contre cet étalage de nudités. Et ces protestations sans doute n'auraient paru que trop justes, si le maître du chœur, en ce concert indigné, n'eût été le plus impudent des hommes. Repoussé par Michel-Ange, auquel il essayait de vendre sa faveur, l'Arétin osa se plaindre, au nom de la pudeur et de la foi ! Il méritait d'être placé par le peintre dans son Enfer, comme cet infortuné maître des cérémonies de Paul III, Biagio da Cesena, que le pape refusa de consoler, disant : « Si Michel-Ange t'avait mis au Purgatoire, il y aurait eu remède ; contre l'Enfer, je ne puis rien. » On sait qu'encouragées par la réforme des mœurs, les plaintes eurent à la fin raison ; Paul IV pensa un moment supprimer la terrible fresque, et se

contenta d'en faire habiller les nudités les plus choquantes par Daniel de Volterre, qui y gagna son plaisant surnom.

La passion de Michel-Ange ne pouvait devenir chez ses imitateurs que boursouflure et déclamation ; et lui-même allait leur donner l'exemple de la décadence, en peignant dans la chapelle Pauline, que San Gallo venait de construire, les deux vastes fresques qui représentent la *Conversion de saint Paul* et le *Crucifiement de saint Pierre*. Il avait soixante-quinze ans lorsqu'il les termina (en 1550) ; et bien qu'il dût vivre encore quatorze années d'activité incessante, ce furent ses dernières peintures.

VII

LA FIN DES ÉCOLES FLORENTINE ET SIENNOISE

Lorenzo di Credi. — Dans le fécond atelier de Verrocchio où se formèrent Léonard de Vinci et le Pérugin, aidant des maîtres déjà illustres, les admirant et les étudiant surtout, car il était plus jeune de quelques années, il y eut un artiste doué de dons charmants, mais trop docile peut-être et trop timide pour atteindre à la vraie originalité. Lorenzo di Credi, né en 1459, fut, comme Verrocchio, orfèvre et sculpteur en même temps que peintre ; ce fut lui que, par testament, l'auteur du Colleone désigna pour terminer sa grande œuvre de sculpture. Nous ne connaissons que ses peintures, où, comme écrit Vasari, il sut si bien imiter la manière de Léonard, « qu'il n'y eut personne qui l'imitât mieux que lui dans la netteté et l'achèvement des ouvrages ; comme il se peut voir en de nombreux dessins, faits au crayon et à la plume ou à l'aquarelle... » Et il est vrai que ces dessins sont réellement fort beaux (il y en a un assez grand nombre au Musée des Offices, pour la plupart des études de têtes, rehaussées de gouache, sur des papiers aux tons délicats, vert d'eau, bleus ou roses, pareils à ceux dont Léonard se servait). Quant aux pein-



Phot. Alinari.
Fig. 259. — L'Annonciation ; peinture de Lorenzo di Credi. (Musée des Offices.)

tures, elles sont, si l'on peut dire, du Verrocchio amolli, affadi. M. Marcel Reymond ayant très justement restitué à Verrocchio la belle *Madone entre saint Jean Baptiste et saint Zanobi* du dôme de Pistoie, il reste comme œuvres certaines de Lorenzo toute une série de tableaux pieux, *Madones*, *Annonciations*, *Nativités*, où la Vierge est une petite bourgeoise aimable et fraîche, sans rien de mystérieux. Ainsi dans la gracieuse *Annonciation* du Musée des Offices (fig. 259), bien familière, si on la rapproche des figures si élégantes d'une autre *Annonciation* attribuée (à tort sans doute) à Léonard, et de celle, dramatique et douloureuse, que Botticelli peignit pour les nonnes de Sainte-Marie-Madeleine de' Pazzi, et que conserve également le Musée des Offices; mais l'harmonie lumineuse y est traitée de façon très délicate, et, si l'on peut dire, ombrienne. Ce type des *Vierges* de Lorenzo lui a servi tout à la fois pour une *Vénus* qui est une très bonne et précieuse étude de nu féminin, sans aucune idéalisation (fig. 260), à la différence de celle que fit Botticelli quand il préparait pour Laurent de Médicis son admirable *Naissance de Vénus;* et la presque identité de dimensions et d'attitude des deux figures a fait supposer avec vraisemblance qu'elles avaient été peintes l'une et l'autre pour un concours où Botticelli fut vainqueur. Une des plus importantes peintures de Lorenzo est son *Adoration des bergers*, faite pour les religieuses de Santa Chiara et conservée à l'Académie de Florence; c'est elle que loue Vasari en disant qu'il s'y trouve des plantes si merveilleusement rendues qu'on les croirait naturelles. Par cet amour de la nature Lorenzo se rattache à Filippo Lippi non moins qu'à Verrocchio et à Léonard; et l'on songe aussi au Pérugin devant l'expression de suavité pieuse, un peu figée peut-être, de sa Vierge et de ses anges à genoux, de son saint Joseph et des bergers, qui n'ont rien du réalisme inspiré à Ghirlandajo par le chef-d'œuvre de Van der Goes. Vasari nous rapporte qu'il y avait de son temps à Florence, chez des particuliers, nombre de peintures de Lorenzo. Tout cet ensemble d'œuvres dévotes ne va d'ailleurs pas sans monotonie; mais s'il faut laisser au nom de Lorenzo di Credi le très sérieux et très énergique portrait de *Verrocchio* du Musée des Offices, on conviendra que ce maître.



Phot. Alinari.

Fig. 260. — Étude pour une Vénus; peinture de Lorenzo di Credi. (Musée des Offices.)

qui a dans sa piété quelque chose de la douceur d'un Memlinc, sait, comme Memlinc aussi, se montrer dans le portrait un physionomiste subtil et un divinateur des choses de l'âme. « Lorenzo », écrit Vasari, « fut très partisan de la secte de frère Jérôme de Ferrare, et vécut toujours en homme honnête et de bonne vie, usant d'amicale courtoisie partout où l'occasion s'en présentait. » Il mourut le 12 janvier 1537, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

Cosimo Rosselli et Piero di Cosimo; Raffaellino del Garbo. — Le nom de Cosimo Rosselli (Cosimo di Lorenzo Filippi, 1438-1507) nous reporte loin en arrière. Élève de Benozzo Gozzoli (après avoir appris les



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 261. — La Mort de Procris; peinture de Piero di Cosimo (National Gallery de Londres.)

rudiments de l'art dans l'atelier des Bicci), il garda pendant toute sa vie une gaucherie de primitif, qui n'avait pas assez l'excuse de la candeur, et qu'il s'efforça vainement d'animer en la dramatisant ou l'ennoblissant, à l'exemple de Botticelli et de Ghirlandajo. Il travailla auprès de ces grands maîtres au décor de la chapelle Sixtine; et il n'est guère à la louange du pape Sixte qu'il ait prisé par-dessus toutes les autres les compositions de ce pauvre honnête homme, parce que, à la façon des primitifs, il y avait prodigué l'or et l'outremer. Le *Passage de la mer Rouge* (qui commémore la toute récente victoire du pape et des Vénitiens sur Alphonse de Calabre), l'*Adoration du Veau d'or*, le *Sermon sur la montagne* et la *Cène* sont des compositions sèches et froides, dignes en somme de ces Bicci chez lesquels Cosimo Rosselli avait fait son premier apprentissage. Il y a des qualités plus réelles, sinon plus personnelles, dans la *Sainte Barbe* de l'Académie de Florence, qui provient du couvent de l'Annunziata, et surtout dans quelques fresques, un *Saint Philippe Benizzi prenant l'habit des Servites* (à l'Annunziata), et la *Procession du calice miraculeux*, dans la chapelle de la Miséricorde de l'église de Sant'Ambrogio. Cette dernière fresque, d'un réalisme intéressant par les vues de Florence et les nom-

breux portraits qu'elle renferme, fut peinte en 1486 et payée 155 florins d'or.

Le disciple préféré de Cosimo Rosselli, Piero di Cosimo (1462-1521), qui travailla avec lui à la Sixtine (on lui attribue la majeure partie du *Passage de la Mer Rouge*), est un esprit tout autre; dégagé des traditions d'atelier, fantaisiste, infiniment curieux des légendes profanes, qu'il ne transpose pas, comme Botticelli, dans un rêve de volupté raffinée et mélancolique, mais dont il recherche avant tout le décor pittoresque et lumineux. Grand décorateur de *cassoni* et d'armoires, il enrichissait de ses légères inventions les appartements de la riche bourgeoisie florentine. Au Musée des Offices, les trois panneaux qui illustrent l'*histoire de Persée et d'Andromède* sont d'amusants exemples d'une mythologie bien faite pour séduire les admirateurs modernes d'un Bœcklin; le *Mars et Vénus*, du Musée de Berlin, et, mieux encore, la *Mort de Procris*, de la National Gallery de Londres (fig. 261), avec le corps si clair de la petite nymphe morte au milieu des fleurs, dans la lumière d'un beau jour d'été, sont les exemplaires les plus caractéristiques de sa première manière. Il en change plus tard, sous l'influence de Verrocchio ou de Léonard, semble-t-il, et de Fra Bartolommeo; sa *Madone debout sur un autel au milieu de saints*, du Musée des Offices, est une œuvre que l'on attribuerait volontiers à un peintre de Ferrare, mais où l'on reconnaît, aux petites compositions de la vie de la Vierge assez singulièrement groupées dans le paysage rocheux qui forme cadre, l'imagination toujours remuante et bizarre de ce maître original.

Raffaellino del Garbo (1466-1524) est un élève sage et délicat de Filippino Lippi, dont il n'imite point le pathétique et le tumulte. A côté de tableaux conservés dans les musées et les églises de Florence, on peut citer un charmant décor à fresque, trop peu connu, qui représente les *Œuvres de miséricorde*, dans la petite chapelle de Saint-Martin.

Fra Bartolommeo della Porta et Mariotto Albertinelli. — L'influence de Savonarole sur les artistes florentins fut considérable. Plusieurs d'entre eux, Botticelli, Lorenzo di Credi, Piero di Cosimo, non seulement renoncèrent aux peintures profanes, mais firent leur possible pour supprimer celles qu'ils avaient produites; quant aux jeunes artistes qui cherchaient leur voie, cette prédication enflammée devait les conquérir à jamais. C'est ainsi qu'entra dans l'ordre dominicain, en l'an 1500, un peintre de vingt-cinq ans, Baccio ou Bartolommeo della Porta, qui avait fait son apprentissage chez Cosimo Rosselli, et commencé dans son atelier avec un de ses condisciples, Mariotto Albertinelli, une association qui, à peine interrompue, devait se prolonger fort tard. Installé au couvent de Saint-Marc, il n'en sortit guère, sinon pour un rapide voyage à

Venise et un séjour de deux mois à Rome. Sa première œuvre (il n'était pas converti encore) avait été le portrait énergique de Savonarole (*Hieronymi Ferrariensis a Deo missi prophetae effigies*) que l'on voit exposé au couvent, dans la cellule même qu'a occupée le grand dominicain : la tête se présente de profil sous le capuchon, avec le nez busqué et la lèvre autoritaire, tranchant sur un fond sombre. Puis, au temps même où il se laissait troubler par la parole du prophète, et comme un témoignage de ce trouble, il peignit, pour la chapelle de Gerozzo Dini dans le cimetière de Santa Maria Nuova, un *Jugement dernier* à fresque (transporté sur toile, à demi ruiné au cours du XIXe siècle, et maintenant conservé aux Uffizi) : œuvre majestueuse malgré ses proportions modestes, et dont Raphaël s'est inspiré, en même temps que du *Couronnement de la Vierge* de Ghirlandajo, quand il préludait par la belle fresque de San Severo aux magnificences de la *Dispute du Saint Sacrement*. La composition est d'ailleurs assez fidèle encore à la vieille iconographie et aux traditions de l'Angelico, que le jeune moine allait retrouver si vivantes au couvent florentin.



Phot Alinari

Fig. 262. — L'Apparition de la Vierge à saint Bernard: peinture de Fra Bartolommeo (Badia de Florence).

Ce fut sur les instances du prieur de Saint-Marc que le Frate, qui avait cru renoncer à la vanité de peindre, reprit humblement ses pinceaux. En 1504, il eut commande, pour l'église de la Badia, d'une *Apparition de la Vierge à saint Bernard* (fig. 262) qui trouva place non loin de celle que Filippino Lippi avait composée vingt ans auparavant pour la même église (v. tome III, p. 694). L'œuvre nouvelle n'a pas le charme pénétrant de son aînée; mais elle est plus religieuse, et la figure de la Vierge, entourée, soutenue par une troupe d'anges, plane avec une légèreté souveraine dans les airs.

La fresque des *Pèlerins d'Emmaüs*, peinte en 1506 au-dessus de la porte du réfectoire de Saint-Marc, paraît bien fade et médiocre, si on la compare au chef-d'œuvre voisin de Fra Angelico; en vérité, ce n'est qu'une peinture de circonstance, faite pour commémorer, nous apprend Vasari, les traits de deux prieurs du couvent. Vers ce moment les rap-

ports de Fra Bartolommeo avec Raphaël, qu'il avait connu en 1504, sont l'occasion d'emprunts réciproques que se font les deux artistes. La *Vierge au baldaquin* de Raphaël ne doit peut-être pas moins à Fra Bartolommeo qu'au Pérugin; mais l'âme docile du pieux moine subit plus profondément l'empreinte du jeune peintre encore à demi ombrien. Une *Vierge* assez médiocre de Saint-Marc semble imitée en décalque de la charmante *Vierge Tempi*, et ce sera, beaucoup plus tard, la *Vierge Canigiani* qui servira de modèle à celle de la galerie Corsini, peinte pour Angelo Doni, et signée *F. B. Or. pr.* 1516.

Phot. Alinari.

Fig. 265. — La Vierge du sanctuaire; peinture de Fra Bartolommeo (cathédrale de Lucques).

En 1508, l'année où Raphaël alla se fixer à Rome, Fra Bartolommeo fit à Venise un voyage qui eut sur son talent une grande et décisive influence. Non pas immédiatement peut-être, car le tableau que lui commandèrent les moines du couvent de Saint-Pierre Martyr à Murano, et qu'il exécuta dès son retour à Florence, *Sainte Madeleine et sainte Catherine en extase bénies par le Père éternel* (Pinacothèque de Lucques), se rattache encore assez fidèlement à l'art de Filippino Lippi, solennisé pourtant et rapproché de Raphaël; mais dans la belle *Vierge du sanctuaire*, ce chef-d'œuvre que conserve la cathédrale de Lucques, on sent très présents et vivants les souvenirs de Giovanni Bellini et de Carpaccio; n'est-ce pas à l'un ou à l'autre de ces maîtres que l'on attribuerait le délicieux petit ange musicien assis au pied du trône de la Madone, au-dessus de laquelle deux autres angelots soutiennent si légèrement une couronne (fig. 265)?

A ce moment-là, en 1509, recommence la collaboration régulière de Mariotto Albertinelli. C'est un laïque, et même, chose étrange, il a été un des adversaires de Savonarole; mais l'amitié du Frate triomphe de tous les obstacles. Il y a, au Musée des Offices, une *Visitation* peinte en 1503 par cet Albertinelli, au Palais Pitti une *Sainte Famille* de la même époque, et au Louvre une *Madone entre saint Jérôme et saint Zanobi*, de 1506, qui sont des œuvres d'allure noble, mais plus froides, plus floren-

tines d'aspect que celles du Frate. De cette période de travail commun datent la belle ébauche d'un retable destiné à la salle du Grand Conseil de la Seigneurie, et demeuré inachevé, *les Saints protecteurs de Florence groupés autour de la Vierge*, l'*Annonciation* du Musée Rath de Genève, l'émouvante *Déposition de croix* du Palais Pitti, le *Mariage de sainte Catherine* du Louvre, de 1511, la *Vierge de Ferry Carondelet*, de la cathédrale de Besançon, vraisemblablement de 1512. Mais l'association fut rompue, et un acte de partage rédigé; le pauvre Albertinelli, dégoûté de la peinture, se fit aubergiste, puis retourna à son art; étant allé chercher des commandes à Rome, il tomba malade à Viterbe, et ne rentra à Florence que pour y mourir, en 1515.



Phot. Alinari.

Fig. 264 — Le Sauveur du Monde; peinture de Fra Bartolommeo (Palais Pitti, Florence).

Fra Bartolommeo, demeuré seul, commence une nouvelle manière plus sculpturale, plus enveloppée de clair-obscur; le *Mariage de sainte Catherine*, des Offices, et la *Vierge au baldaquin*, du couvent de Saint-Marc, sont les témoins de cette phase assez brève, car, dès les premiers mois de 1504, il obtint de se rendre à Rome, et là, il subit la double attraction du génie de Raphaël et de celui de Michel-Ange. De retour à Florence, il produisit quelques-unes de ses plus belles œuvres, d'un aspect monumental et puissant, le *Saint Sébastien* qui, après d'étranges aventures, est allé s'échouer à Pézenas, le *Saint Marc* du Palais Pitti, frère du *Moïse* de Michel-Ange et des *Prophètes* de la Sixtine, le *Saint Vincent Ferrier* de l'Académie de Florence, le *Saint Pierre* et le *Saint Paul* du Quirinal, la *Madone de la Miséricorde* de la Pinacothèque de Lucques, l'*Annonciation* du Louvre et la *Vierge* du Musée de l'Ermitage. L'*Assomption* du Musée de Naples, et la *Présentation au Temple* de la galerie du Belvédère, à Vienne, datent de 1516, ainsi que le majestueux *Sauveur du monde* entouré des *Évangélistes*, peint pour l'église de l'Annunziata

et maintenant au Palais Pitti (fig. 264; les figures de *Job* et d'*Isaïe*, qui accompagnaient ce tableau, ont été transportées aux Offices). C'est la dernière grande œuvre, et peut-être la plus personnelle, de ce noble artiste dont la santé depuis longtemps chancelante ne parvenait point à se rétablir; une brusque fièvre l'emporta, le 6 octobre 1517, à l'âge de quarante-deux ans.

Fra Paolino de Pistoie, qui travailla avec Fra Bartolommeo et Albertinelli, est un artiste des plus médiocres.

Andrea del Sarto. — Les mêmes influences qui mûrirent le talent de Fra Bartolommeo agirent aussi, et non moins profondément, sur celui d'Andrea del Sarto. Né en 1486, à Florence, Andrea d'Agnolo, surnommé del Sarto (le fils du tailleur), apprit la peinture dans l'atelier de Piero di Cosimo. Vasari, qui lui a consacré une longue et fort intéressante biographie, assure que son caractère timide et simple l'empêcha d'atteindre la grandeur et l'abondance du style auxquelles il aurait dû viser; un trop rapide voyage à Rome, en lui révélant l'activité fiévreuse et conquérante des élèves de Raphaël et de Michel-Ange, acheva de paralyser ses ambitions. Il avait commencé en 1509 par décorer de fresques le petit cloître de l'Annunziata, le couvent des Servites, où Cosimo Rosselli et Baldovinetti avaient déjà travaillé ; il y peignit, en cinq compositions, l'*histoire de saint Philippe Benizzi*, le fondateur de l'Ordre : sa *Charité pour le lépreux*, le *Châtiment des blasphémateurs* frappés de la foudre, la *Guérison de la femme possédée*, la *Résurrection de deux enfants* près du tombeau du saint, la *Vénération des reliques du saint*. Plus tard il y ajouta une *Adoration des Mages* et une *Naissance de la Vierge* (fig. 265). Ces fresques, d'un dessin tantôt dramatique et tantôt solennel (Titien, dans son *Saint Pierre Martyr*, se souviendra peut-être des *Blasphémateurs foudroyés*) rappellent encore par plus d'un point la manière de composer de Piero di Cosimo; mais dans la dernière, d'ailleurs plus tardive (elle est de 1514), Andrea, tout en imitant Ghirlandajo, montre déjà les qualités de souplesse et d'ampleur de ses plus belles œuvres.

En 1514, il commence, dans un cloître du « Scalzo », le couvent des Carmes déchaussés, une nouvelle série de fresques en camaïeu gris vert, l'*histoire de saint Jean Baptiste*, dix compositions où l'influence, d'ailleurs inévitable, de Ghirlandajo est moins tyrannique qu'on ne pourrait s'y attendre. Forcé par un espace plus étroit à condenser l'action et les mouvements, il y a gagné de nous présenter des tableaux d'une plus éloquente unité. Les deux premiers, *Saint Jean prêchant* (fig. 266) et *Saint Jean baptisant*, marquent très bien cette différence d'avec les fresques magnifiques mais plus froides de Sainte-Marie-Nouvelle; ce sont ici des œuvres d'un goût vraiment moderne, et dont l'art classique ne manquera point de

s'inspirer; l'esprit des Chambres et de la Sixtine y est certainement sensible. Quant aux quatre figures des Vertus, la *Foi*, l'*Espérance*, la *Charité* et la *Justice*, qui complètent le cycle de ces fresques, elles ont dans les plis superbes de leurs draperies l'allure de statues michelangélesques.

Dans ses tableaux de chevalet, Andrea se montre coloriste à la façon



Phot. Alinari

Fig. 265. — La Naissance de la Vierge; fresque d'Andrea del Sarto (cloître de l'Annunziata, Florence).

de Fra Bartolommeo, mais avec une recherche plus délicate du clair-obscur et de l'enveloppe aérienne, qui fait par moments songer à Corrège. Ses dessins, et particulièrement ses études à la craie et à la sanguine, dont il y a un assez grand nombre au Louvre aussi bien qu'aux Offices, sont très instructifs à cet égard, surtout si on les compare à ceux de Raphaël et de Michel-Ange : ils ont un fondu, un moelleux qui procède, si l'on veut, de Léonard, mais avec beaucoup plus de liberté, et que l'on ne retrouve nulle

part ailleurs, sinon dans ceux du grand peintre de Parme. Dans l'*Annonciation* du Palais Pitti, qui est de 1515, il est encore assez voisin de Fra Bartolommeo; mais son petit tableau du Musée de Dresde, le *Mariage de sainte Catherine*, beaucoup plus léonardesque, est délicieusement baigné de lumières et d'ombres. Deux des tableaux que possède le Louvre furent achetés à l'artiste par François I[er], qui s'en montra enthousiaste : c'est la *Vierge avec l'Enfant Jésus, sainte Élisabeth et saint Jean*, où l'on peut noter



Phot. Alinari

Fig. 266. — La Prédication de saint Jean Baptiste; fresque d'Andrea del Sarto (cloître du Scalzo, Florence).

l'imitation de la *Madone Canigiani* de Raphaël, et c'est la *Charité*, cette belle peinture pyramidale, où l'on voit une femme jeune et forte, du genre de beauté qu'aimait Michel-Ange, vêtue d'une robe d'un bleu très doux et d'un corsage rose tendre, qui allaite un enfant, et en serre un second contre elle, tandis qu'un troisième dort paisiblement à ses pieds. Un fond de paysage plus vénitien que florentin, tout pénétré d'ombres chaudes, fait délicatement ressortir ce groupe superbe.

La *Charité* du Louvre est datée de 1518; la *Madone* dite *des Harpies*, à cause des ornements à l'antique du piédestal sur lequel elle est debout, entre saint François et saint Jean, a été peinte un an plus tôt (fig. 267, Musée des Offices). Sera-t-il permis de dire qu'à force de rechercher en

ces sortes de tableaux le triomphe de l'équilibre et du décor monumental, on finit par aboutir plus loin qu'à l'illogique, à l'absurde? L'idée de cette statue vivante maintenue sur un socle par deux anges, entre ces saints, qui d'ailleurs ne songent nullement à elle, nous montre à quel point déjà la peinture chrétienne s'était vidée de tout sens profond. C'est pourtant là un fort beau pendant au *Sauveur du monde*, de Fra Bartolommeo, dont nous admirions tout à l'heure la majesté; il n'y a pas moins de science dans l'œuvre d'Andrea; il y a même plus de charme, mais l'élément chrétien achève d'en disparaître.

Il serait trop long d'analyser les peintures assez nombreuses qui ont suivi : la *Madone entre sainte Élisabeth et sainte Catherine*, du Musée de l'Ermitage, en est une des plus charmantes, et la *Madone glorieuse entourée de saints*, du Palais Pitti, la plus noble et la plus solennelle. D'autres *Madones*, d'autres *Saintes Familles* seraient à citer, au Musée du Prado, à Berlin, au Palais Barberini, au Palais Pitti, entre toutes la *Madone au sac*, la fresque célèbre peinte en 1525 au cloître de l'Annunziata, et peut-être aussi les trois *Saintes Agnès*, *Catherine* et *Marguerite*, du dôme de Pise, créatures puissantes et paisibles, dignes du pinceau d'un Palma. Les deux dernières grandes œuvres d'Andrea sont plus des adaptations que des créations : l'*Assomption* de 1526, dont il existe deux variantes au Palais Pitti, presque comparable pour la majesté, sinon pour l'éclat lumineux, au tableau de Titien, antérieur de huit années; et la fresque du couvent de San Salvi, *la Cène*, peinte en 1527 (fig. 268), où l'artiste s'inspire directement de Léonard. Mais l'intérêt de la composition est extrêmement diminué par un vrai contre-sens artistique : les trois baies que Léonard ouvrait au fond de son tableau, pour donner à la figure du Christ un cadre de lumière, Andrea les a reportées au sommet de sa fresque, en sorte qu'elles détournent forcément le regard de l'essentiel du sujet; et même, par une véritable aberration, il a silhouetté dans le vide de la baie centrale deux figures qui prennent de ce coup une importance considérable. Quand



Phot. Alinari.

Fig. 267. — La Madone des Harpies; peinture d'Andrea del Sarto.
(Musée des Offices.)

Véronèse environnera de spectateurs mondains la personne du Christ, il distribuera si habilement la fête joyeuse des couleurs, que ses compositions garderont toujours leur centre logique; Andrea del Sarto manque de ce sentiment d'une harmonie supérieure, et l'on peut dire, en somme, qu'il n'a rien créé, mais qu'il a plutôt enrichi d'une expression grave et charmante les thèmes inventés par autrui.

Il mourut de la peste, à l'âge de quarante-cinq ans, le 22 janvier 1531. Vasari a narré abondamment ses infortunes conjugales, et l'on ne peut



Phot. Alinari

Fig. 268. — La Cène; fresque d'Andrea del Sarto. Couvent de San Salvi, Florence.

ignorer le nom de la femme délicieuse et perfide, Lucrezia del Fede, dont il fut la trop complaisante victime.

Autres peintres florentins de la première moitié du XVIe siècle. — Auprès de Fra Bartolommeo et d'Andrea del Sarto, les peintres secondaires sont nombreux, qui ont en même temps profité des leçons des grands maîtres, et dont malgré tous leurs efforts le nom seul aujourd'hui subsiste. Ce sont, entre beaucoup d'autres, Jacopo Carrucci da Pontormo (1494-1557), continuateur fidèle d'Andrea dans sa fresque de la *Visitation*, au cloître de l'Annunziata (fig. 269), mais bientôt perdu par l'imitation de Michel-Ange; il demeure toutefois un portraitiste excellent et digne de rivaliser avec Bronzino; — Francesco Granacci (1477-1543), habile portraitiste lui aussi, et surtout peintre de décors de fêtes et de théâtre, de bannières, de vitraux; — Francesco di Cristofano Guidini, ou Franciabigio

(1482-1535), élève d'Albertinelli et compagnon d'Andrea au cloître de l'Annunziata, où il peignit le *Mariage de la Vierge*, continuateur encore des fresques d'Andrea au cloître du Scalzo, non moins qu'à Poggio a Cajano, où il laissa inachevée une grande fresque, *Cicéron revenant de l'exil*; on lui a parfois attribué le mystérieux portrait de *Jeune homme* du Louvre, pendant longtemps donné soit à Raphaël, soit à Francia; — Giuliano Bugiardini (1475-1554), élève de Ghirlandajo avec Michel-Ange, puis d'Albertinelli avec Franciabigio, qui pendant un temps imite Léonard, puis se donne tout au maître de la Sixtine, et se perd dans un style prétentieux et ampoulé; — Francesco d'Ubertino, le Bacchiacca (1494-1557), spirituel décorateur de meubles et auteur des cartons des *Douze mois*, tissés par les tapissiers florentins pour les Médicis; — Ridolfo Ghirlandajo (1483-1561), fils du grand Domenico et disciple de Raphaël, auteur, en 1510, des deux tableaux, au vif coloris, de l'*Histoire de saint Zanobi* du Musée des Offices, de fresques pieuses et médiocres dans une chapelle du Palais de la Seigneurie, enfin bon portraitiste encore, s'il faut vraiment lui attribuer le *Jeune orfèvre* du Palais Pitti et surtout la célèbre *Nonne* (la *Monaca*) du même Musée; — Giovanni Antonio Sogliani (1492-1544), dont on peut citer le *Saint Dominique servi par les anges*, peint en 1536 pour le couvent de Saint-Marc.



Phot. Alinari

Fig. 269. — La Visitation; fresque de Pontormo. Cloître de l'Annunziata, Florence.

Bronzino. — Le dernier des grands peintres de la décadence florentine, Angelo di Cosimo di Mariano, surnommé Bronzino (1502-1572), mériterait à peine d'être cité, s'il ne restait de lui que ses compositions religieuses ou profanes. Les *Saintes Familles* du Palais Pitti et du Musée de Vienne, la *Déposition de croix* et la *Descente aux limbes* des Offices, le *Noli me tangere* du Louvre sont des œuvres purement académiques, d'un coloris blafard, d'une fausseté de sentiment qui va jusqu'au ridicule. Dans ses mythologies, dont la meilleure est l'allégorie de *l'Amour et le Temps*

à la National Gallery de Londres, il a une certaine grâce allongée et précieuse, une volupté élégante et froide qui fait déjà songer à l'école de Fontainebleau. Mais, heureusement pour sa gloire, il a été le portraitiste officiel des Médicis, et un grand portraitiste. Les portraits de *Cosme Ier*, d'*Éléonore de Tolède* (fig. 270) et de leur fils *Garcia*, si joliment bouffi et rieur, de *Marie de Médicis* enfant, de *Ferdinand Ier*, tous conservés aux Offices, le *Barthélemy* et la *Lucrèce Panciatichi* du même Musée, la *Laudamia Strozzi* de l'Académie des Beaux-Arts, les étonnantes images d'*André Doria en Neptune* au Musée Brera et de *Giannetto Doria* dans la Galerie Doria, à Rome, l'*Ugolino Martelli* de Berlin, les *Sculpteurs inconnus* des Offices et du Louvre, sont de la même famille que les graves et pénétrantes figures que Moretto et Moroni peignaient vers le même temps, et qu'Holbein surtout, quelques années avant Bronzino, avait commencé de représenter; le portraitiste de Cosme Ier égale presque par moments celui de Henry VIII.



Phot. Alinari

Fig. 270. — Éléonore de Tolède avec son fils Garcia; peinture de Bronzino. (Musée des Offices.)

Les derniers peintres de Sienne. — La vie artistique s'est retirée de Sienne comme de Florence; les quelques peintres qui y demeurent actifs dans la première moitié du xvie siècle sont d'assez pauvres imitateurs des maîtres trop illustres vers qui tous les regards se tournent; d'ailleurs Sodoma est toujours le grand chef d'atelier et le prince de la peinture siennoise. Auprès de lui, Bernardino Fungai (1460-1516) semble encore un Ombrien; Giacomo Pacchiarotto (1474-1540), son élève, s'inspire de Matteo da Siena et de Ghirlandajo; Girolamo del Pacchia (1477-1535), infiniment plus mûr, semble l'élève de Fra Bartolommeo et d'Andrea del Sarto dans ses fresques de l'oratoire de Saint-Bernardin. Balthazar Peruzzi (1481-1536), l'architecte de la Farnésine, l'ami de Raphaël et son collaborateur dans les Chambres du Vatican, a laissé à Rome de nombreuses peintures : scènes de l'histoire romaine peintes à fresque au Capitole, décoration ornementale des plafonds de la Farnésine, mosaïques de la crypte de Sainte-Croix-de-Jérusalem, fresques de Sainte-Marie-de-la-Paix, de Sant' Onofrio, de San Pietro in Montorio. A Sienne, il a également orné de fresques la villa de Belcaro et le palais Pollini; sa grande

peinture représentant *Auguste et la Sibylle*, dans l'église de Fontegiusta, procède de Jules Romain plus encore que de Raphaël.

Le plus intéressant de ces derniers Siennois, Domenico Mecherino, surnommé Beccafumi (1486-1551), n'a vraiment montré sa personnalité que dans les cartons du pavé de la cathédrale de Sienne. Dans ces belles compositions en blanc et noir, qui, sous la main des artistes précédents, n'étaient encore que des *graffiti*, mais où il introduit, pour donner le modelé des figures et les divers plans des paysages, toute une mosaïque de marbres aux teintes lentement dégradées, il crée de somptueuses illustrations de la Bible. Dans ses tableaux, après avoir commencé par imiter le Pérugin jusqu'à la fidélité la plus servile, il se range à l'école de Sodoma. Sa *Sainte Catherine recevant les stigmates*, de l'Académie de Sienne, est tout inspirée des célèbres fresques de San Domenico. Il y a d'étranges effets de lumière, assez heureusement obtenus, dans le *Jugement dernier* de Santa Maria del Carmine. Malheureusement Beccafumi se laisse enfin conquérir tout entier par les pires défauts de Michel-Ange, si bien que sa *Descente aux limbes*, de l'Académie de Sienne, est digne de voisiner avec les productions analogues des derniers Florentins.

VIII

PEINTRES DE BOLOGNE, DE FERRARE ET DE PARME. CORRÈGE

Ercole Roberti et Lorenzo Costa. — Lorsque se termine le xve siècle, Ferrare et Bologne, grâce aux princes d'Este et aux Bentivogli, sont devenues des centres d'art très actifs. Auprès de Tura et de Costa, un peintre rude comme eux, et qui plus qu'eux a subi l'influence de Mantegna et des Bellini, Ercole Roberti (1450-1496), ne nous est connu que par un petit nombre d'œuvres. Les fresques de la *Passion du Christ* et de la *Mort de la Vierge*, qu'il peignit après 1482 à San Pietro de Bologne, décrites avec de grands éloges par Vasari, ont disparu au cours du xixe siècle. A partir de 1487, Ercole est à Ferrare, au service de la cour; il y peint des portraits en même temps que des meubles: c'est lui qui a mission d'organiser les fêtes du mariage d'Isabelle d'Este. Mais son meilleur titre à survivre est d'avoir été, avec Costa, le maître et le collaborateur d'un artiste qui marque la transition à une peinture nouvelle.

Lorenzo Costa, né en 1460 à Ferrare, appartient surtout par ses œuvres à Bologne. Il va s'y établir à l'âge de dix-neuf ans, pour peindre, aux côtés de Cossa, dans le palais Bentivoglio, des fresques à sujets

antiques dont il ne reste plus trace. Mais nous avons encore, de cette première période de ses travaux bolonais, les curieuses peintures sur toile et à la détrempe qu'il termina en 1490 pour la chapelle Bentivoglio à San Giacomo Maggiore. Ce sont deux allégories rudes et obscures, le *Triomphe de la Vie* et le *Triomphe de la Mort*, illustrations confuses des Triomphes de Pétrarque, dont les éditions commençaient alors à se répandre; le retable



Phot. Alinari.

Fig. 271. — Sainte Cécile distribue ses richesses aux pauvres; fresque de Lorenzo Costa. Église de Sainte-Cécile, Bologne.

d'autel (1488) représente la *Madone protectrice de la famille Bentivoglio*, et ces lourdes figures de princes et de princesses, d'un réalisme peu plaisant, montrent par quels liens Costa tenait encore à la vieille école de Ferrare. Il allait bientôt s'en dégager. L'influence secourable et décisive qui transforma son talent fut celle du très délicat artiste et chef de l'école bolonaise, Francesco Francia. Lié avec lui, dès sa jeunesse, il lui doit d'avoir adouci et allégé sa manière de peindre, poétisé ses compositions. La *Madone entre quatre saints* de la chapelle Baciocchi, à San Petronio, postérieure de quatre ans seulement à la *Madone* des Bentivogli, en diffère du tout au

tout, ainsi que le *Saint Jérôme*, le *Saint Sébastien* et l'*Annonciation* de la même église. Un *Couronnement de la Vierge*, de 1497, dans un paysage lumineux et modéré, ainsi qu'une *Madone* avec des saints et des anges musiciens, à San Giovanni in Monte, une *Assomption* à San Martino, et surtout, à Santa Cecilia, de très gracieuses fresques de la *Vie de la sainte* (fig. 271), où il fut, en 1505 et 1506, le collaborateur de Francia, sont à Bologne les traces importantes du long séjour qu'y fit, jusqu'en 1509, Lorenzo Costa. Après la chute des Bentivogli, il alla s'établir à Mantoue, où il fut, pendant vingt-six ans, au service des Gonzague. Les décors à fresque de sa main, illustrations d'Ovide et compositions historiques ou allégoriques, ont malheureusement péri, en 1630, dans le sac du palais et des églises de Mantoue; mais le Louvre possède les deux étranges tableaux qu'il peignit pour accompagner dans le *studio* de la marquise Isabelle les admirables allégories de Mantegna et le *Triomphe de la Chasteté* du Pérugin : la *Cour d'Isabelle d'Este*, bizarre assemblage de figures à demi mythologiques, aux intentions alambiquées et peu compréhensibles, et l'*Assemblée des dieux*, œuvre molle et de faible intérêt. Costa mourut à Mantoue, le 6 mars 1535.

A peine est-il besoin de nommer des artistes contemporains, Ercole di Giulio Grandi, Domenico Panetti, Coltellini; mais Francesco Bianchi, de Modène (1457-1500), s'il est vraiment l'auteur de la belle *Madone entre saint Quentin et saint Benoît* que possède le Louvre, ainsi que du *Saint Jean* de Bergame, mérite de garder une place dans l'histoire de l'art; et surtout il ne faut pas oublier qu'il passe pour avoir été le maître de Corrège.

Francia et ses élèves. — Francesco Raibolini, surnommé Francia, né à Bologne en 1450, fut un artiste heureusement et universellement doué. Architecte et sculpteur, il fut surtout orfèvre, c'est-à-dire non seulement ciseleur et fondeur en métaux, mais émailleur, nielleur et médailleur; et après même qu'il fut devenu célèbre comme peintre, il ne renonça nullement à cet art de la gravure et de l'émaillerie qui lui avait valu ses premiers succès; il garda l'habitude de signer ses œuvres de métal *Francia Pictor*, et ses peintures *Francia Aurifex*, ou *Aurifaber* (ainsi le *Christ en croix* du Louvre). Il reçut vraisemblablement l'enseignement de la peinture dans l'atelier de Zoppo, ce disciple de Squarcione, ou encore de Cossa; mais l'amitié de Lorenzo Costa dut avoir un grand rôle dans sa vocation nouvelle; ils vécurent ensemble pendant de longues années dans la même maison. Ses premières œuvres sont d'un primitif dont le dessin aigu et le vif coloris font songer aux Ombriens tels qu'Alunno et Fiorenzo di Lorenzo, ou encore aux maîtres de Murano et à Crivelli; le très beau *Saint Étienne* de la galerie Borghèse, à Rome, est le plus parfait exemple de cette manière si précise et sensible du début

(fig. 272). Les tons rouges pourprés qu'il affectionne dominent dans la grande *Madone entourée de saints* de la Pinacothèque de Bologne (de 1494), aux expressions extatiques et toutes péruginesques; la *Pietà* de Bologne, le *Christ en croix* du Louvre, l'*Annonciation* du Musée Brera et celle du Musée de Chantilly se rattachent à cette série d'essais délicats où le peintre n'a pas encore tout à fait trouvé sa voie. Il l'a trouvée en 1499, au moment où il peint la grande *Madone entourée de saints et d'anges* de la chapelle Bentivoglio, à San Giacomo Maggiore de Bologne, et surtout l'*Adoration de l'Enfant Jésus*, commandée par un Bentivoglio pour l'église de la Miséricorde, et maintenant à la Pinacothèque (fig. 273). Cette œuvre gracieuse donne bien l'impression d'un art qui se tient à mi-chemin de l'Ombrie et de Venise. Certaines figures, comme celle du pâtre de droite, qui porte une couronne de fleurs dans les cheveux, font songer à Antonello de Messine; celles de la Vierge et des donateurs ont une grande sérénité, avec un rien peut-être de doucereux, qui s'accentue dans les peintures plus tardives du maître. La lunette de ce tableau, une *Annonciation* de Costa, est demeurée dans l'église; la prédelle, l'*Adoration des Mages*, du même Costa, a passé au Musée Brera. La *Madone entre saint Augustin, saint Georges, saint Jean Baptiste et saint Étienne*, peinte, selon Vasari, à la requête de la famille Manzuoli, et que conserve la Pinacothèque de Bologne, se rapproche davantage des traditions vénitiennes; on attribuerait presque à Giovanni Bellini ou mieux encore à Cima da Conegliano cette figure gracieusement penchée de la Vierge, et l'ange délicat qui est assis, un rameau de lis dans ses mains jointes, sur les marches du trône.



Phot. Alinari.

Fig. 272. — Saint Étienne, par Francesco Francia. (Galerie Borghèse, Rome.)

En 1500, Francia peignit pour l'église de l'Annunziata deux retables qui ont été transportés à la Pinacothèque de Bologne, une *Madone entre saint Paul et saint François*, avec un saint Jean Baptiste enfant assez originalement agenouillé au pied du trône, et une *Annonciation* toute différente du type habituel. La Vierge y est représentée en pleine campagne, debout

sur un tertre, écoutant le message que lui adresse l'ange qui plane dans les airs. Quatre saints, dont saint François et saint Antoine de Padoue, sont debout à ses côtés, et du haut du ciel descend dans une gloire un Enfant Jésus portant sa petite croix, qui bénit gentiment la médiatrice de la Rédemption prochaine. Une autre *Annonciation* de la même Pinacothèque garde, deux ou trois ans plus tard, le même arrangement, où manque toutefois l'apparition de l'Enfant Jésus; puis, dans un troisième exemplaire, peint pour le duc de Mantoue, et conservé au Musée Brera, l'artiste revient à un type plus habituel, avec l'ange agenouillé sur le sol, et la Vierge debout, tandis que la colombe de l'Esprit Saint plane sur un radieux paysage.



Phot. Alinari.
Fig. 275. — L'Adoration de l'Enfant Jésus, par Francesco Francia.
(Pinacothèque de Bologne.)

C'est une assez noble chose, mais trop inspirée du Pérugin, que le tableau de Berlin, où la Vierge apparaît dans une gloire au-dessus de six saints debout et groupés au-devant d'un large paysage. En revanche, un peu plus tard, on trouve dans la galerie de Césène une *Présentation au Temple* d'une beauté d'expression et de clair-obscur très léonardesque, dont Borgognone a dû s'inspirer, en 1508, pour son charmant tableau de Lodi. Le retable de San Martino Maggiore (Pinacothèque de Bologne) a pour principal attrait d'être conservé dans une admirable bordure qui, elle aussi, est l'œuvre de l'artiste. Le *Couronnement de la Vierge* de San Frediano, à Lucques, rappelle sur plus d'un point, mais avec une maturité plus grande, le retable pérugines que de Berlin.

En 1505, Francia peint sa première fresque dans le Palais Communal de Bologne, une *Madone* protégeant la ville contre les tremblements de terre. C'est une image de dévotion qui, procédé de peinture à part, rappelle de fort près les bannières ombriennes. Puis il s'engage, avec Costa et quelques élèves, dans le décor de la chapelle de Sainte-Cécile, chapelle de la famille de Jean Bentivoglio, annexe à l'église de Saint-Jacques-le-Majeur. Les deux fresques les plus proches de l'autel sont de sa main : les *Fiançailles* et les *Funérailles de sainte Cécile*. La première de ces

compositions (fig. 274) est toute gracieuse et fait songer aux œuvres florentines de Raphaël, avec qui Francia allait entrer en relations de bonne et sincère amitié. Ce sont là les chefs-d'œuvre de l'artiste, qui va produire encore, durant quelques années, d'assez beaux tableaux, tels que le *Baptême du Christ*, de 1509, au Musée de Dresde, et le retable de la chapelle Buonvisi de San Frediano, à Lucques, maintenant à la National Gallery de Londres, où l'influence de Léonard est manifeste dans le groupe de la Vierge et de sainte Elisabeth jouant avec l'Enfant Jésus, et celle de Fra Bartolommeo dans la *Pietà*; mais le déclin commence en 1515, avec la médiocre *Mise au tombeau* de la Pinacothèque de Turin, si faiblement imitée de Raphaël, et la *Pietà*, plus médiocre et plus artificielle encore, de la galerie de Parme, où il y a pourtant, de la même date, une *Madone entourée de saints* d'un heureux arrangement architectural. Quelques portraits de Francia méritent d'être cités, entre autres l'*Evangelista Scappi* du Musée des Offices, et le *Bartolommeo Bianchini* de la collection Salting.



Phot. Alinari.

Fig. 274. — Les Fiançailles de sainte Cécile; fresque de Francia. Chapelle de Sainte-Cécile, Bologne.

Francia mourut à l'âge de soixante-huit ans, le 5 janvier 1518. Ses élèves, et ceux de Lorenzo Costa, furent extrêmement nombreux. Il faut citer entre autres les deux fils de Francia, Giacomo et Giulio, les deux frères Aspertini, dont le second, Amico, est l'auteur de trois des fresques de l'oratoire de Sainte-Cécile, et d'une curieuse *Légende du Volto Santo*, dans une chapelle de San Frediano de Lucques; Tamarozzo, l'auteur de deux fresques encore de l'histoire de sainte Cécile, et Chiodarolo, qui peignit dans la même chapelle l'*Interrogatoire de la sainte*. Le plus notable de ces élèves de Francia, Timoteo Viti (ou della Vite, né à Ferrare en 1467), quitta Bologne d'assez bonne heure, en 1495, pour aller s'établir à Urbin, où il eut, doit-on supposer, le grand honneur d'enseigner Raphaël. Il a laissé au dôme d'Urbin un intéressant retable, de 1504, *Saint Martin et saint Thomas Becket* vénérés par le duc Guidobaldo et l'évêque Arrivabene; à Cagli un *Noli me tangere*, de 1518; et sa *Madeleine pénitente*, de 1508, à la Pinacothèque de Bologne, avec ses beaux cheveux blonds coquettement épars sur la robe rouge

qui recouvre une peau de bête tombant sur ses pieds nus, a un petit sourire touchant et séduisant au possible (fig. 275).

Les Dossi et Garofalo. — Il faudrait encore, pour pouvoir épuiser l'histoire des peintres dont l'activité ne dépasse point le milieu du xvie siècle, analyser l'œuvre de quelques artistes de la région de Ferrare et de Bologne, Vincenzo Francucci d'Imola (1495-1550), Pellegrino Munari de Modène (mort en 1523), Lodovico Mazzolini de Ferrare (1481-1530) et Gian Battista Benvenuti, surnommé l'Ortolano (mort vers 1525). Une mention peut leur suffire, mais les deux frères Dossi et Garofalo tiennent une place plus notable dans l'école ferraraise.



Phot. Alinari.

Fig. 275. — Madeleine pénitente, par Timoteo Viti.
(Pinacothèque de Bologne.)

Le nom de Dosso est celui de la bourgade natale de Giovanni et de Battista, fils de Niccolo di Lutero, et tous deux, comme leur père, au service de la maison d'Este. Giovanni Dosso, que l'on connaît généralement sous le nom de Dosso Dossi, né vers 1475, apprit la peinture dans l'atelier de Lorenzo Costa. Il se rendit de bonne heure à Rome; mais c'est à Venise surtout qu'il subit les plus durables influences. Il alla peindre avec son frère à Mantoue et jusqu'à Trente, puis à Modène, où la *Vierge glorieuse entourée de saints*, de la cathédrale, date de 1522, et le *Saint Albert*, de Santa Maria del Carmine, de 1530. Au Musée de Modène, il y a de lui une belle *Madone* et des portraits d'un caractère énergique et réaliste. A Ferrare, il peignit avec son frère, dans le château, trois *Bacchanales* et *les Quatre Parties du jour*, et, dans l'église Sant' Andrea, une *Vierge glorieuse*, maintenant au Musée municipal, ainsi qu'un *Saint Jean à Pathmos*, qui provient de Santa Maria in Vado. Au Musée de Dresde, il y a de lui plusieurs œuvres importantes, entre autres *les Quatre Docteurs de l'Église*; à Rome, dans la galerie Borghèse, des tableaux charmants, autrefois au château de Ferrare, un *Apollon et Daphné*, une *Circé*, où revivent toute la grâce et tout l'esprit de l'Arioste; le portrait du duc *Alphonse de Ferrare chassant le cerf* est dans la collection Torlonia, au palais Giraud; et dans les galeries Corsini, Doria, Chigi, au Musée du Capi-

tole, il y a encore des peintures de ce maître ingénieux et fécond, qui mourut en 1542.

Son frère Battista lui survécut pendant six ans, après avoir été, à contre-cœur, semble-t-il, son collaborateur assidu. Il était surtout paysagiste et décorateur; il a composé les cartons de tapisseries magnifiques exécutées à Ferrare, l'*Histoire d'Hercule* et les *Métamorphoses d'Ovide*.

Quant à Benvenuto Tisi (1481-1559), qui a gardé, lui aussi, le nom de son village natal, Garofalo, il étudia la peinture à Ferrare, à Crémone et à Rome. Il travailla quelque temps à Mantoue dans l'atelier de Lorenzo Costa, puis vint s'établir à Ferrare, où il collabora avec Giovanni Dosso. Un nouveau voyage à Rome, en 1515, le conquit définitivement à l'imitation de Raphaël, sans lui faire perdre néanmoins son sentiment de la couleur et une certaine suavité lombarde. Il décora, avec les Dossi, les palais d'Alphonse de Ferrare, et peignit dans les églises de cette ville un grand nombre de fresques et de tableaux qui subsistent encore en partie. Sa *Descente de croix* du Musée Brera, son *Adoration des Mages* du Musée du Capitole, ses *Noces de Cana* et sa *Multiplication des pains* du palais Braschi, à Rome, son *Triomphe de Bacchus* du Musée de Dresde, méritent particulièrement d'être cités après ses œuvres ferraraises.

Corrège. Ses premières peintures. — Il y a un abîme entre les mieux doués parmi ces artistes de Ferrare ou de Bologne et l'homme de génie qui en bien peu d'années apporte à la peinture italienne les derniers dons qui lui manquaient encore. Après les découvertes du Pérugin, de Léonard, de Raphaël et de Michel-Ange dans le domaine de la lumière, du modelé et du rythme, il restait de fondre ensemble tant de beautés nouvelles, pour en tirer une joie de peindre et de vivre exaltée jusqu'à la perfection. Il appartint à Corrège de le faire, en dépassant les Vénitiens eux-mêmes dans le rendu de la matière lumineuse; sans prétendre atteindre, comme ses grands rivaux, les sommets de la pensée et de la sensibilité humaines, il se tient à mi-côte, dans une région tempérée, baignée de soleil; il s'y joue dans les délices d'une sensualité délicate, où les sujets chrétiens ne sont que des prétextes aux séductions les plus raffinées, et les sujets païens le triomphe de la grâce même et de la volupté.

C'est à Vasari que nous devons l'histoire, ou plutôt la légende de ce fils de commerçants modestes, qui a gardé le nom de sa petite ville natale, Correggio près de Parme. Antonio Allegri naquit, croit-on, en 1494, et alla travailler à Modène, sous la direction de Bianchi, pour se fixer ensuite, à peine âgé de seize ans, à Parme, qu'il ne devait guère quitter pendant une existence d'ailleurs aussi brève que féconde. Il est difficile de comprendre comment l'art de ce solitaire put mûrir en aussi

peu d'années. Il ne connut pas les chefs-d'œuvre romains de Michel-Ange et de Raphaël, bien que ce soit à Plaisance que la vue de la *Madone de saint Sixte* lui ait arraché le cri célèbre : « Et moi aussi je suis peintre ! — *Anch'io son pittore!* » Rien n'autorise à croire qu'il ait séjourné à Milan, et pourtant comment expliquer sa parenté avec le maître de *la Cène*, s'il n'a point connu dans l'original l'œuvre maîtresse de l'art nouveau? Du moins ne peut-on se refuser à admettre qu'il ait étudié Mantegna à Mantoue; il y dut connaître également Giovanni Dosso, dont l'influence sur ses premières œuvres est manifeste.

La *Nativité*, de la collection Crespi de Milan, et le *Repos en Égypte*, du



Phot. Alinari.

Fig. 276. — Détail du décor à fresque du couvent de Saint-Paul (Parme), par Corrège.

Musée des Offices, qui appartiennent à la première jeunesse de Corrège, ne laissent encore soupçonner aucune de ses qualités futures, non plus que la *Madone entre deux anges*, conservée aussi aux Offices, tandis que la *Madone de saint François*, de la galerie de Dresde (qui fut peinte en 1514 et payée cent ducats d'or à l'artiste par la fabrique de l'église Saint-François de Correggio) montre déjà, dans la majesté de l'ordonnance, ces recherches précieuses, alambiquées et spirituelles dont Corrège assaisonnera sa dévotion : un Fra Bartolommeo voluptueux, si l'on peut dire; et l'on notera combien l'une des figures de ce retable, le saint Jean Baptiste, se rattache encore étroitement à la composition et à la technique de Léonard, adaptée et transformée par Dosso, dont l'inspiration est plus sensible encore dans le précieux *Adieu de Jésus à sa Mère*, de la collection Benson à Londres. Mais c'est de la Camera de' Sposi de Mantoue que procède manifestement son premier décor à fresque, les petits sujets mythologiques qu'il peignit, en 1518, pour égayer le parloir de l'abbesse du couvent de Saint-Paul, la riche et très mondaine donna Giovanna, fille d'un patricien de Plaisance.

Le décor se compose d'une fresque peinte au manteau de la cheminée, représentant *Diane* dans un char attelé de deux biches, et d'une voûte à calotte cintrée toute revêtue d'une treille ornée de rameaux de pampres et de roses, où s'ouvrent, sur un ciel d'azur, seize baies circulaires. Des amours à mi-corps y paraissent deux par deux, se livrant aux jeux les plus variés, soulevant des fardeaux, portant un masque comique, tenant des chiens en laisse, soufflant dans un cor, bandant un arc ou tirant de l'arbalète, ou brandissant le trophée d'un cerf, comme il



Phot. Alinari.

FIG. 277. — La Madone de saint Jérôme (détail), par Corrège.
(Pinacothèque de Parme.)

convient au jeune cortège de Diane chasseresse. Leurs petits corps nus sont merveilleusement potelés et souples, et leur chair blonde se joue sous la caresse de la lumière. A la base de la voûte s'arrondissent seize niches imitant le stuc, où de petites figures de dieux et de déesses rappellent les plus fines inventions des Loges du Vatican, ou de la Villa Madame (fig. 276).

LES PEINTURES RELIGIEUSES. — Corrège commence alors quelques-uns de ses meilleurs tableaux. Il peint en 1519, à l'occasion du mariage de sa sœur Catherine, le *Mariage mystique de sainte Catherine* du Louvre, où l'Enfant Jésus est si délicieusement ingénu, et la petite sainte si gentiment tendre, avec un peu de grâce minaudière peut-être; le saint Sébas-



Phot. Anderson

CORRÈGE . [illegible] SAINT[illegible] CA[illegible]INE

[illegible]

[illegible] d Colin Paris

tien qui se penche derrière elle montre un tel épanouissement de splendeur païenne qu'on hésiterait à le reconnaître s'il ne tenait une flèche à la main; mais la Vierge blonde à robe rose est bien déjà le type accompli des Madones corrégiennes, avec une beauté qui participe à la fois du raffinement de Léonard et de l'ampleur de Giorgione, qu'elle fond en grâce et en lumière. Vasari en a bien parlé dans sa Vie de Girolamo da Carpi : « Il alla à Modène pour voir les autres œuvres de la main du Corrège; et une fois arrrivé, outre qu'il resta à les voir tout rempli d'émerveillement, une entre autres le fit demeurer stupéfait : et ce fut un grand tableau, qui est une chose divine, dans lequel il y a une Notre-Dame qui a l'Enfant au cou, lequel épouse sainte Catherine, un saint Sébastien et d'autres figures, avec des airs de tête si beaux, qu'elles paraissent faites en paradis; et il n'est pas possible de voir de plus beaux cheveux ni de plus belles mains, ou un autre coloris plus charmant et naturel. » Le *Mariage de sainte Catherine* du Musée de Naples, que l'on classe souvent comme une réplique à la suite de ce chef-d'œuvre, semble bien n'être qu'une imitation d'élève; et la *Sainte Catherine lisant* du palais de Hampton Court doit se rattacher au tableau de Naples.



Phot. Alinari.

Fig. 278. — La Madone à l'écuelle, par Corrège.
(Pinacothèque de Parme.)

Dans la trentaine de tableaux, tout au plus, qui peuvent porter le nom de Corrège, il y a certainement des œuvres d'assez inégale valeur. Parmi les sujets religieux, les grands retables de Parme et de Dresde sont peut-être les derniers qu'il ait peints. La *Madone de saint Jérôme* (à la Pinacothèque de Parme) a dû être terminée vers 1528. Elle est, dans sa coquetterie si précieuse, la plus sage et la plus acceptable en somme de ces peintures d'église. Le grand vieillard qui joue le rôle de saint Jérôme, et auquel on imaginerait volontiers comme emblème, au lieu

d'un lion assez médiocre, les ailes et la faux du Temps, est utile sans doute pour meubler un coin de la scène; mais tous les trésors d'invention du peintre se trouvent concentrés dans le groupe délicieux de cette Vierge digne de Léonard, de cet enfant blond si naïf, si gai, si remuant, qui semble épeler dans le grand livre que lui tend un ange, enfin de cette Madeleine aux cheveux d'or et de soie dont la tête charmante se penche sur le petit pied de l'enfant; ni les Vénitiens, ni Van Dyck, ni Boucher n'ont jamais atteint cette perfection de mondanité ravissante (fig. 277).

Même tendresse et même volupté dans une Sainte Famille que Parme a conservée aussi, et que l'on nomme la *Madone à l'écuelle* (fig. 278); elle date à peu près de la même époque heureuse et féconde que clôt, en 1530, la célèbre *Nuit* du Musée de Dresde. C'est une Adoration des Bergers toute baignée d'une lueur mystérieuse qui émane du petit corps de l'Enfant couché sur la paille et sur qui se penche tendrement sa Mère. Grande et hardie nouveauté dans l'art italien, qui ne connaissait encore que l'effet de nuit de la *Délivrance de saint Pierre*, aux Chambres du Vatican; ici l'effet lumineux, luttant avec la clarté presque indistincte du jour qui point à l'horizon, est d'un maître qui peut enseigner à Rembrandt tous ses secrets.

La *Madone de saint Sébastien*, avec saint Augustin et saint Roch, du Musée de Dresde, qui date des dernières années du peintre, ne compte point parmi ses plus heureuses inventions : s'il a imité, dans sa figure céleste assise sur les nuages, la *Vierge de Foligno* de Raphaël, dans ses figures de saints et d'anges il s'est abandonné à la fantaisie la plus désordonnée et ridicule, digne d'un Bronzino ou d'un Beccafumi; et le charme de la lumière, le moelleux des chairs et des vêtements — qui d'ailleurs sont loin ici d'être parfaits — compensent fort insuffisamment cet excès de mauvais goût.

Sera-t-il permis d'en dire autant de la *Madone de saint Georges*, peinte en 1532, et conservée au même Musée? C'est assurément un chef-d'œuvre, mais où tout l'art jésuite et baroque est plus qu'en germe, et déjà l'art du XVIII[e] siècle, de Tiepolo et de Boucher (fig. 279). Le saint Jean Baptiste hermaphodite dépasse vraiment ce que peut se permettre une peinture qui n'a plus de religieux que le nom; mais il ne faut pas oublier que cette peinture, par la magie de la lumière, va s'imposer durant trois siècles à l'Italie et au monde.

De la belle période de dix années qui fut celle du mariage de l'artiste (sa femme, qui lui avait donné un fils et trois filles, mourut en 1529) datent encore d'autres compositions pieuses. Parmi les Madones il suffira de citer la petite *Vierge en adoration* des Offices, qui rappelle la *Vierge au voile* de Raphaël, la Vierge au lapin, la *Zingarella* de Naples, et la toute gracieuse *Madonna del latte*, de Budapest, contemporaine évidemment

de la *Madone de saint Jérôme*. Les scènes de l'Évangile ou de la Légende



Phot Alinari.

Fig. 279. — La Madone de saint Georges, par Corrège.
(Pinacothèque de Parme.)

Dorée, la *Déposition de croix* de Parme, le *Noli me tangere* de Madrid, dont

le paysage est d'ailleurs fort beau, le *Martyre de saint Placide et de sainte Flavie* du Musée de Parme, n'ajoutent rien à la gloire de Corrège, non plus que les deux gouaches allégoriques du Louvre, *l'Homme sensuel* et *la Vertu héroïque*, d'une composition si confuse et d'une exécution si froide. Mais il ne faut pas oublier que sa grande œuvre, durant ces dix années, a été le décor à fresque des coupoles du Baptistère et du Dôme de Parme.

Dès le 6 juillet 1520, les fabriciens de l'église Saint-Jean commandaient à ce jeune peintre de vingt-six ans, pour la somme de onze cents ducats, le décor de la coupole et de l'abside. Le travail fut accompli en quatre années. Corrège représenta dans la coupole la *Vision de saint Jean*, l'apparition du Christ glorieux sur les nues parsemées de têtes d'anges, au-dessus du groupe des Apôtres et des Évangélistes. Dans la lunette qui domine la porte de la sacristie, saint Jean, assis à terre, une plume dans la main, un rouleau de parchemin sur les genoux, contemple et décrit tout à la fois la radieuse vision, tandis que son aigle dort à ses pieds, la tête entre ses ailes. Corrège a pris à Raphaël le type de son Christ de la *Transfiguration*, mais il l'a représenté, ainsi que les Apôtres, dans un raccourci d'une habileté merveilleuse. Il va se jouer désormais parmi les problèmes les plus complexes du plafonnement, où Véronèse et Tiepolo pourront seuls égaler ses audaces.

Aux quatre pendentifs sont représentés les *Évangélistes* et les *Docteurs de l'Église*, deux par deux : saint Jean avec saint Augustin, saint Mathieu avec saint Jérôme, saint Marc avec saint Grégoire, saint Luc avec saint Ambroise.

Le *Couronnement de la Vierge*, peint par Corrège dans l'abside, a été détruit dès 1584; la fresque moderne qui le remplace est une copie, ou plutôt une reconstitution; mais le groupe central, avec le Christ et la Vierge, détaché de la muraille, se voit encore dans la Bibliothèque de Parme.

La coupole du dôme a une importance bien plus considérable, et par sa grandeur, et par l'effort d'art vraiment prodigieux qui s'y révèle. Elle fut peinte de 1526 à 1530 (fig. 280). Le sujet traité, l'*Assomption de la Vierge*, n'a été qu'un prétexte aux études les plus audacieuses de corps innombrables vus en raccourci, flottant dans les airs; Michel-Ange lui-même, dans son *Jugement Dernier*, n'ira pas aussi loin. Au sommet, le Christ se penche pour accueillir la Vierge, qui s'élance vers lui avec un cortège d'anges dont la masse lumineuse s'enchevêtre parmi les nuages : ce ne sont que jambes et bras nus, et inextricablement enlacés, dans un rythme fougueux, dont la note éperdument reprise monte et monte encore jusqu'à l'épuisement. Il y a dans l'histoire de la peinture peu de tours de force comparables à celui-là, et l'irrévérence du peintre envers un sujet que Titien lui-même, dix ans plus tôt, venait de traiter avec le plus grand

sérieux, ne peut empêcher d'admirer pleinement sa puissance incomparable d'orchestration. Les Apôtres sont peints entre les *oculi* du tambour de la coupole, et, au-dessus d'eux, appuyés à une balustrade, des génies inspirés de ceux de la Sixtine soulèvent des candélabres et balancent des encensoirs. Plus bas, aux quatre pendentifs, les saints patrons de



Phot. Alinari.

Fig. 280. — Coupole du dôme de Parme, peinte à fresque par Corrège.

Parme sont assis sur des nuages où flottent de délicieuses figures de chérubins.

Les peintures païennes. — Ce que l'on comprend le mieux à examiner tant de peintures religieuses, c'est que Corrège était doué pour être le plus parfait des peintres païens. Et vraiment il le fut. Ses quelques compositions mythologiques, réparties entre les grands Musées d'Europe, montrent qu'après avoir exécuté ses célèbres retables et ses fresques, il occupa sa verve la plus sincère et la plus ardente à inventer des arrangements du corps féminin qui sont des poèmes de volupté naïve et d'impudeur candide; car même en ses compositions les plus osées, il garde une fraîcheur jeune et riante, d'une séduction infiniment plus forte que ne fut jamais la chaude volupté de Titien.

Il est encore très proche de Giorgione dans son petit *Faune au chalumeau* de la Pinacothèque de Munich; dans l'*Éducation de l'Amour*, de la National Gallery de Londres, on le trouvera plus florentin. Le *Ganymède* enlevé par l'aigle, et l'*Io* enlacée par le nuage divin, peints en 1632 par ordre des Gonzague, pour être donnés à Charles-Quint, se font pendant désormais dans la galerie impériale de Vienne. La *Danaé* de la galerie Borghèse est d'une composition aussi souple qu'originale (fig. 281),



Phot Alinari.

FIG. 281. — Danaé, par Corrège.
(Galerie Borghèse, Rome.)

avec le groupe spirituel et malin des deux petits amours qui essaient sur une pierre de touche quelques parcelles de l'or échappé du nuage. La *Léda* de Berlin serait peut-être la plus surprenante de toutes ces mythologies ingénues, avec son paysage de grands arbres où étincelle doucement la blancheur des corps des nymphes et des cygnes, si la pudeur sans doute respectable mais un peu bornée du duc d'Orléans, fils du Régent, n'en avait fait lacérer la figure centrale, reconstituée depuis avec grand soin (la tête d'Io, également lacérée, a été refaite par Prudhon). Mais l'*Antiope* du Louvre est demeurée absolument intacte, et il n'y a pas un tableau qui mieux que celui-là montre le rendu fidèle et tout à la fois poétique de la chair; jamais un pinceau n'a traduit aussi miracu-

leusement la souplesse de l'épiderme, sa blondeur lumineuse et duvetée, en une matière inaltérable. Les peintres du XVIII[e] siècle l'ont bien senti, qui sont allés, après les Carrache, après Rubens, demander à Corrège son secret. Et que de charme imprévu et de naturel encore dans l'attitude de la petite nymphe endormie, dont un bras s'abandonne sur le tertre de gazon comme celui de la Danaé sur le coussin ! Cette enveloppe moelleuse, ce contraste musical des tons qui se font valoir, ont atteint la plénitude ; la peinture n'ira pas plus loin (fig. 282).



Phot Alinari

Fig. 282. — Antiope, par Corrège.
(Musée du Louvre.)

Corrège avait à peine quarante ans quand il mourut, le 5 mars 1534, dans son village natal, où il s'était retiré depuis quelque temps. Bien qu'il ne laissât point d'élèves directs, il avait porté à la perfection la technique de son art par des modèles inégalables, les plus féconds peut-être qui aient jamais été proposés à l'enseignement. Cet art de coquetterie et de sensualité, tout pénétré d'un goût païen de la nature, tout en mouvement, tout en lumière, tout en caresse, ne vise à aucun idéal hors de la joie présente, mais il l'exprime, cette joie, avec l'ivresse de la passion. Corrège devant la nature, c'est le faune divin qui soulève le voile d'Antiope endormie.

VIII

L'ÉCOLE VENITIENNE, DE L'AVÉNEMENT DES FRÈRES BELLINI JUSQU'A LA MORT DE TITIEN

Il nous faut maintenant revenir assez loin en arrière, pour nous expliquer la formation et le développement d'un art moins gracieux sans doute, mais plus coloré, plus ardent, plus puissant que celui de Corrège, et l'influence prépondérante qu'il a peu à peu exercée en Italie. La royauté artistique de Venise commence dès la seconde moitié du xv[e] siècle; elle est préparée par les fortes dynasties des Vivarini et des Bellini. Nous avons vu (tome III, p. 624-627) les débuts de ces familles robustes, aux ancêtres un peu rudes, mais si largement doués; c'est aux fils du vieil Antonio Vivarini et de Jacopo Bellini qu'il va être donné d'inaugurer, avec une gravité et une tendresse qui se souviennent encore des traditions primitives, la fête de joie et de lumière que Venise, durant tout le xvi[e] siècle, offrira aux yeux charmés de ses visiteurs.

Gentile Bellini. — Les deux frères Bellini, les fondateurs de l'école vénitienne, car on peut bien dire qu'avant eux il n'y avait eu que des précurseurs, ont reçu de leur père un héritage qu'ils devaient faire fructifier merveilleusement. A feuilleter longuement les albums de Jacopo Bellini, on demeure stupéfait d'y reconnaître, et parfois mieux qu'en germe, le sentiment des grands spectacles et des foules savamment ordonnées qui fut le don de Gentile, la poésie tendre et pénétrante que Giovanni développa lyriquement, sans parler de la passion pour l'antique et du réalisme où triompha leur jeune beau-frère Mantegna.

Gentile, l'aîné, naquit vers 1429. Nous ne connaissons rien de ses travaux de jeunesse. Sa première œuvre, les volets des orgues de Saint-Marc, nous le montre très voisin de Squarcione et des fresquistes de Padoue : à l'intérieur de ces volets, les deux figures de *saint Marc* et de *saint Théodore*, debout sous des arcades à caissons au-dessus desquelles pendent de lourdes guirlandes de fruits, semblent provenir des Eremitani; à l'intérieur, celles de *saint Jérôme* et de *saint François*, en des paysages rocheux, sont plus âpres et barbares encore. La bannière de procession de l'Académie de Venise, avec la figure bénissante du saint patriarche *Lorenzo Giustiniani*, de l'an 1465, a du moins une certaine beauté hiératique. Quant à la *Madone aux donateurs* du Musée de Berlin, elle pourrait presque encore être attribuée à Jacopo. Voici pourtant qu'une dizaine d'années

plus tard Gentile nous apparaît en pleine évolution vers un art nouveau et vivant.

La gracieuse et noble *Madone* de la collection Mond, à Londres, signée de lui, a été trop restaurée pour permettre une appréciation critique; mais, au Musée Correr, les deux portraits des doges *Francesco Foscari* et *Giovanni Mocenigo* sont d'un dessin expressif et simple où l'on reconnaît le contemporain d'Antonello de Messine. A l'époque où Gentile peint ces portraits, il vient de recevoir, le 21 septembre 1474, la commande



Phot. Alinari

Fig. 283. — Un miracle de la sainte Croix; peinture de Gentile Bellini. (Académie de Venise.)

de restaurer, au palais des Doges, le décor de la salle du Grand Conseil, décor qu'il doit continuer en la compagnie de son frère; puis, cinq ans plus tard, le 1er août 1479, il obtient une mission honorable entre toutes et qui a sur son talent une influence décisive : il est choisi par la République comme le meilleur peintre de Venise pour être envoyé à Constantinople, sur la demande de Mahomet II.

Il rapporta de là-bas des études et des croquis d'hommes, de femmes, de costumes, de paysages, qui furent grandement admirés et imités (nous en avons vu plus haut un exemple, p. 325); il en rapporta aussi le très curieux portrait de *Mahomet II* daté du mois de novembre 1480, qui a fait partie de la collection Layard à Venise, figure aiguë, vive et précise, qu'on dirait tirée d'une miniature persane. Puis, assez âgé déjà, il se mit

à composer d'intéressants tableaux de scènes contemporaines, dont la valeur d'art se double à nos yeux du grand attrait d'un document rétrospectif. Tels sont les trois tableaux exécutés pour la confrérie de Saint-Jean Évangéliste, dont le premier, de 1496, la *Procession de la relique de la sainte Croix* sur la place Saint-Marc, retient longuement l'attention par l'étonnante fidélité à observer et à rendre les moindres détails d'architecture, non moins que les physionomies graves et l'allure solennelle des assistants. Le second, de 1500, est plus pittoresque encore : c'est le *Miracle de la sainte Croix*, dont la relique, tombée dans un canal pendant la procession, en est retirée par le supérieur de la confrérie, André Vendramin (fig. 285). La perspective du canal, des maisons et du pont, chose absolument nou-



Phot. Alinari

FIG. 284. — La Prédication de saint Marc à Alexandrie; peinture de Gentile Bellini. (Musée Brera, Milan.)

velle, est digne d'un Guardi ou d'un Canaletto; et cette foule de personnages émus et attentifs, parmi lesquels à gauche et au premier rang on voit agenouillées la reine de Chypre, Catherine Cornaro, et ses suivantes, et, à droite, les membres de la confrérie, a, malgré quelque raideur dans les attitudes, un charme infini d'anecdote vivante. Le très beau portrait de *Catherine Cornaro*, du Musée de Budapest, fut évidemment peint en même temps que ce chef-d'œuvre. Le troisième tableau de la série, la *Guérison de Pietro dei Ludovici*, à l'intérieur de l'église de Sainte-Marie-des-Miracles, est moins abondant en figures et d'un décor un peu vide.

C'est pour la confrérie de Saint-Marc que Gentile composa sa dernière peinture, la *Prédication de saint Marc à Alexandrie* (fig. 284), où il a amplement utilisé toutes ses notes de Constantinople, ses croquis de Turcs, hommes et femmes, et ses études de la basilique de Sainte-Sophie. L'œuvre fut reprise et terminée par Giovanni Bellini après la mort de son frère, survenue le 23 février 1507.

Giovanni Bellini. — L'atelier de Giovanni Bellini, aux premières années du xvie siècle, réunissait, avec ses nombreux élèves, toutes les traditions d'un art qui commençait à passer de mode, et toutes les aspirations de l'art nouveau. De quelques années plus jeune que Gentile, Giovanni est un artiste infiniment plus accompli. Nous ne savons rien de sa jeunesse (le premier document où paraisse son nom est de 1459) : on a supposé qu'il était fils naturel de Jacopo; en tout cas Gentile l'a toujours reconnu pour son frère. Ce qui nous importe, c'est son éducation d'artiste; or, ce qu'attestent ses premières œuvres, c'est non seulement la filiation de Jacopo Bellini, mais la parenté d'art la plus étroite avec l'admirable peintre qui s'alliera bientôt à sa famille, Andrea Mantegna (v. tome III, p. 729). Il est telle *Madone* de Mantegna (au Musée Brera) qui a longtemps porté le nom de Giovanni Bellini, et, réciproquement, telle *Pietà*, maintenant restituée à Bellini, qui est entrée au Musée de Berlin sous l'étiquette de Mantegna.



Phot Alinari.
Fig. 285. — La Vierge et l'Enfant, peinture de Giovanni Bellini (Madonna dell' Orto, Venise).

Les premières œuvres du maître doivent dater du milieu du xve siècle. Ce sont des *Madones*; et Giovanni Bellini, entre tous les artistes de Venise, est par excellence le peintre de la Madone. Il se plaît à la représenter d'abord selon le type classique des images de dévotion, apparaissant à mi-corps derrière une sorte de balustrade, un rebord de marbre où l'Enfant s'appuie ou s'assied. La plus ancienne peut-être de ces images, si la signature qu'elle porte sur un petit cartel (selon l'usage fréquent du peintre) est d'authenticité bien certaine, appartient à la collection Johnson de Philadelphie. La tendresse de la Mère, pressant doucement contre elle, de ses mains aux doigts exagérément maigres, un Enfant d'expression déjà toute naturelle et gracieuse, est, dans sa timidité un peu gauche, bien personnelle à Giovanni. La *Madone* de la Collection Davis, à Newport, avec l'Enfant étendu et dormant devant elle, a moins de charme profond, dans un dessin moins sûr encore. On sent que Bellini tâtonne, qu'il songe à telle ou telle œuvre ou voisine ou lointaine :

c'était Baldovinetti que rappelait la *Madone* Johnson ; c'est maintenant à Crivelli que l'on songe devant la *Madone* de la galerie Trivulzio, et à Mantegna devant celle de la galerie Frizzoni, à Milan. Mais il ne tarde pas à trouver sa voie, et il la trouve en s'inspirant de ces Vierges byzantines dont les premières églises et les premiers couvents vénitiens se sont parés comme de reliques, et qui, depuis la prise de Constantinople par les Turcs, y affluent de nouveau avec les moines grecs émigrés; icones vénérées et miraculeuses, pareilles à celles que la dévotion italienne attribue toujours à saint Luc. Bellini leur donne, avec le charme



Phot. Alinari

Fig. 286. — La Vierge et le Christ mort; détail d'une Pietà de Giovanni Bellini. (Musée Brera, Milan.)

de son dessin délicat, une expression de tendresse pensive infiniment séduisante, mettant une âme toute proche de nous dans ces images qu'il continue à marquer respectueusement des sigles grecs : $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\text{V}}$, $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$: ainsi dans la collection Crespi de Milan, dans l'église de la Madonna dell'Orto de Venise (fig. 285), au Musée Brera, à la Pinacothèque de Turin; mais déjà cette dernière *Madone* indique un idéal nouveau.

Mantegna est le seul maître de Bellini dans une série nombreuse de tableaux illustrant la Passion du Christ, et surtout dans les *Pietas*. La *Transfiguration* et le *Calvaire* du Musée Correr, à Venise, ainsi que le *Christ au mont des Oliviers*, de la National Gallery de Londres, et le très beau *Christ Rédempteur* du même Musée, s'apparentent étroitement aux panneaux de la prédelle de la *Madone* de Saint-Zénon. Pour le sujet de la

Pietà, Bellini adopte tour à tour deux versions différentes. Tantôt, comme dans le tableau du Palais des Doges (restauré, renouvelé même, ainsi que l'atteste une inscription, dans la seconde moitié du XVIe siècle), il peint le Christ mort, sortant à demi du tombeau, et soutenu par la Vierge et



Phot. Alinari

Fig. 287. — La Vierge et l'Enfant; panneau central d'un triptyque de Giovanni Bellini (église des Frari, Venise).

saint Jean; dans le tableau du Musée Brera, il y a l'impression plus poignante du visage de la Vierge, visage de nonne toute pénétrée de souffrance, sans beauté, mais dont les traits épais et lourds s'attachent désespérément à la pure et douloureuse tête couronnée d'épines de son Fils et de son Dieu (fig. 286). Ici le sentiment de Botticelli s'ajoute à la

forme de Mantegna; mais le saint Jean déclamatoire, aux cheveux calamistrés, est bien digne encore du maître de Padoue. Tantôt, et cette simplification traduit de façon émouvante l'idée du Christ hostie, le Mort divin est maintenu hors du sépulcre par les anges (Musée Correr, Palais Communal de Rimini, collection Mond à Londres, Musée de Berlin); les petits anges de Rimini, avec leurs ailes de papillon, rappellent les génies enfantins de la Camera de' Sposi, à Mantoue (voir tome III, p. 730); ceux de Berlin sont plus graves et plus beaux, et le Christ qui s'affaisse entre leurs bras paraît puissant dans sa fatigue et noble comme un héros antique.

Phot Alinari.

Fig. 288. — Vierge et saints, par Giovanni Bellini (San Zaccaria, Venise).

Mais voici que commence une phase nouvelle de cet art si délicat et sensible. Lorsque Antonello de Messine, en 1473, vint révéler à Venise les secrets de la peinture flamande, nul plus que Giovanni Bellini ne s'initia avec enthousiasme aux procédés nouveaux, aux ressources inépuisables de la peinture à l'huile. Les décors considérables qu'il entreprit alors pour la confrérie de Saint-Marc ne sont point parvenus jusqu'à nous, non plus que ceux qu'il exécuta pour la salle du grand Conseil, au Palais des Doges, où il raconta la lutte de Venise contre Frédéric Barberousse; le terrible incendie de 1577 les a détruits, et il nous est impossible de comparer Giovanni à Gentile comme peintre d'histoire. Cependant il revenait, avec plus de maturité, aux sujets pieux déjà traités dans sa jeunesse; il les vivifiait, comme la *Résurrection* du Musée de Berlin, et surtout la *Transfiguration* du Musée de Naples, par des paysages lumineux, aérés, et dont le style semble digne d'un Poussin; ni Giorgione, ni Titien ne trouveront de plus belles lignes et plus de sérénité qu'en ce merveilleux tableau de Naples.

Il reprend le vieux thème des assemblées de saints autour de la Madone, ces « conversations saintes » que les primitifs et, à leur suite, les maîtres du Quattrocento florentin avaient longuement développées, mais sans réussir à créer, la plupart du temps, un lien véritable entre les pieux acteurs. Il trouve ce lien dans la musique : ce ne sont plus des

conversations, ce sont des concerts sacrés qu'il organise parmi la cour céleste, tantôt sous une voûte d'église, tantôt sous une arche où s'encadre un coin du ciel. Au pied du trône où la Vierge présente bénignement son Fils à l'adoration, de petits anges sont assis qui chantent ou qui jouent de toutes sortes d'instruments; les saints et les saintes alentour écoutent, regardent et se recueillent. Un des plus parfaits de ces retables, et des plus anciens, dans l'église des Frari, garde encore la disposition primitive du triptyque, avec quatre majestueuses figures de saints debout dans les volets; mais la Madone assise sur un trône de marbre, dans une abside étincelante de mosaïques, est bien une des plus charmantes créations de l'art nouveau; non plus divine, mais maternelle avec une grâce jeune, élégante et pure que rien ne dépassera. Une lumière blonde se joue sur son visage et sur les chairs potelées de l'Enfant, et les deux angelots musiciens qui s'appuient aux marches du trône ont une ingénuité malicieuse vraiment exquise (fig. 287).



Phot. Hanfstaengl.
Fig. 289. — Le doge Leonardo Loredano, par Giovanni Bellini. (National Gallery de Londres.)

La *Madone* de l'église San Giobbe, maintenant à l'Académie de Venise, donne un modèle accompli de la composition nouvelle. Signée, mais non datée, on l'a attribuée aux époques les plus diverses, de 1475 à 1510. Elle est manifestement une œuvre de maturité, par la plénitude du dessin et le moelleux de la couleur. Les corps nus de Job et de saint Sébastien qui se répondent, et tranchent sur les manteaux sombres de saint François et de saint Dominique (saint Jean Baptiste et saint Augustin sont à demi cachés en arrière) paraissent d'une beauté d'exécution qui ne le cède qu'à la délicieuse invention des trois anges musiciens; et la Vierge et l'Enfant semblent marquer par leur attitude le rythme du divin concert. Le retable, plus célèbre encore, qui a disparu en 1867 dans l'incendie de l'église des Saints-Jean-et-Paul (San Zanipolo) groupait en une double procession les saints et les saintes aux côtés du

trône, devant lequel chantaient les anges. Mais le chef-d'œuvre de cette noble série est assurément le retable de San Zaccaria, signé et daté de 1505; Bellini avait alors près de quatre-vingts ans (fig. 288). L'harmonie du concert y est plus grave, et, en vérité, il n'y a qu'un seul ange musicien, dont la petite robe verte et le manteau jaune commandent les tons qui se répondent, de saint Pierre à saint Jérôme, de sainte Catherine à sainte Lucie. C'est le résumé grandiose et austère de tout un long enseignement d'art.

L'admirable *Madone*, beaucoup moins connue, de Saint-Pierre-Martyr de Murano, à peu près contemporaine, croyons-nous, de la *Madone* de San Giobbe, est datée de 1485. Le trône de la Vierge y est dressé sur une terrasse que borde une balustrade de marbre, et de grands rideaux, tendus par derrière, laissent voir un paysage immense de montagnes et de forêts. Des chérubins flottent dans le ciel, et deux anges jouent du luth et de la viole aux pieds de la Vierge tout aimable, dont l'Enfant se penche pour bénir le doge Agostino Barbarigo, agenouillé, que présente saint Marc, et qu'assiste saint Augustin. Cette grande toile, si elle n'était malheureusement endommagée par des repeints et des restaurations, donnerait mieux que toute autre peut-être une complète idée du génie de Giovanni Bellini. Le portraitiste à qui l'on doit l'incomparable effigie du doge *Leonardo Loredano* (fig. 289; National Gallery de Londres) y apparaît presque aussi grand que le peintre de *Madones*. Et pourtant les *Madones* qu'il va peindre aux dernières années du XVe siècle et dans les premières du XVIe comptent parmi ses créations les plus achevées. Il se plaît encore à les représenter, comme aux premiers temps de son travail, à mi-corps devant un rideau ou un dais, aux côtés duquel on entrevoit un coin de paysage (Académie de Venise, Musée Brera de Milan, National Gallery de Londres, Musée de Berlin); mais il a simplifié aussi le thème des « conversations sacrées » en plaçant à côté de la Vierge, toujours à mi-corps, deux figures de saintes ou de saints qui adorent. L'Académie de Venise possède ses chefs-d'œuvre en ce genre : la *Madone entre sainte Catherine et sainte Madeleine*, et la *Madone entre saint Paul et saint Georges*; l'énergie grave et profonde des deux saints répond merveilleusement à la grâce radieuse des deux saintes. Il y faut joindre la très belle *Vierge au donateur*, assistée de quatre saints, de l'ancienne collection Pourtalès. Puis il élargit tout à coup ce même thème en l'encadrant d'un des plus riches et gracieux paysages que l'on puisse rencontrer dans l'art vénitien : c'est l'*Allégorie sacrée* de l'Académie de Venise, dont on ne comprendra bien la disposition aussi bizarre que séduisante qu'en y cherchant l'illustration d'un poème français du XVe siècle, le « Pèlerinage de vie humaine » du cistercien Guillaume Deguilleville.

Il crée enfin, aux premières années du XVIe siècle, ces nobles scènes

chrétiennes dont ses élèves et imitateurs, jusqu'à Titien, vont s'inspirer : le *Baptême du Christ* de Santa Corona de Vicence, la *Madone entourée de saints* de San Francesco della Vigna de Venise, le *Saint Jean Chrysostome entre saint Christophe et saint Augustin* de San Giovanni Crisostomo de Venise. Mais le vieux maître qui continuait en même temps son vaste décor du Palais des Doges, après avoir été, dans le domaine de la religion et de l'histoire, le précurseur du grand art vénitien, se montre aussi, au temps où Giorgione, Palma et Titien commencent à peindre, l'initiateur de la fantaisie païenne, sensuelle et joyeuse dont Venise va s'enivrer. Rien n'est plus original en ce genre que les cinq petits panneaux mythologiques qui forment, reliés ensemble, à l'Académie de Venise, une sorte de prédelle dont le retable serait absent (en réalité, comme l'a montré Gustav Ludwig, la bordure d'un miroir) : les allégories de la *Fortune inconstante* (fig. 290), de la *Prudence*, du *Mensonge* et de la *Paresse*, que relie la pittoresque invention de la *Fable*; il y a dans ces petites images quelque chose de si moderne, que l'on y verrait sans surprise la signature de Bœcklin ou de Gustave Moreau. Si la *Vénus au miroir* (ou plus simplement la *Courtisane à sa toilette*) de la galerie du Belvédère à Venise appartient réellement à Giovanni Bellini (dont elle porte la signature avec la date de 1515), on reconnaîtra volontiers qu'il s'y montre presque l'égal de Palma; et il a devancé Titien, en peignant pour Alphonse de Ferrare la *Bacchanale* qui appartient à la collection du duc de Northumberland; nous verrons bientôt par quels chefs-d'œuvre fut continuée cette peinture assez sage encore et où l'on excuse un reste de gaucherie en songeant à l'âge considérable du peintre. Il avait quatre-vingt-huit ans quand il mourut, le 29 novembre 1516. « Ce matin », écrit dans son journal Marino Sanudo, « a été connue la mort de



Phot. Alinari.

FIG. 290. — Allégorie de la Fortune; peinture de Giovanni Bellini.
(Académie de Venise.)

l'excellent peintre Jean Bellin, dont la gloire est universelle. Très âgé, il peignait encore merveilleusement. Il a été enseveli à San Zanipolo, dans la tombe où est son frère Gentile ».

Alvise Vivarini. — Le dernier des maîtres de Murano, Alvise (ou Luigi) Vivarini, transforma et modernisa peu à peu l'atelier rival de celui de Bellini ; il apparaît touché d'une grâce nouvelle. Tout en restant fidèle aux thèmes primitifs, car il sera jusqu'à sa mort un peintre uniquement religieux, il vivifie ces thèmes par un sentiment plus profond, par un accent de vie intime. D'abord attaché aux compositions traditionnelles, dont il a reçu l'enseignement de son oncle Bartolommeo, il peint des retables aux figures émaciées et longues; le polyptyque de Montefiorentino, le plus ancien de tous, porte la date de 1475; la *Madone entourée de six saints*, de l'Académie de Venise, est de 1480; la *Madone entre saint François et saint Bernardin*, du Musée de Naples, est de 1485; celles qu'on lui attribue au Musée de Berlin ne sont pas datées. Mais, comme Giovanni Bellini, et sous son influence, il évolue vers une manière plus tendre et plus délicate, à laquelle nous devons un chef-d'œuvre, la ravissante *Madone* entre deux petits anges musiciens, conservée dans la sacristie de l'église du Rédempteur (fig. 291); c'est tout le charme de Bellini, avec une ingénuité plus grande. D'autres compositions témoignent avec moins de grâce de cette évolution : la *Madone*, de 1495, et la *Résurrection du Christ*, de 1498, à San Giovanni in Bragora, et le *Saint Ambroise entouré de saints*, des Frari, que Basaiti termina après 1503. Un certain nombre de portraits d'hommes, dans des collections privées de Londres et de Paris, à Modène, à Venise, à Windsor, montrent que l'influence d'Antonello de Messine ne s'exerça pas moins sur le dernier des Vivarini que sur son illustre rival ; et il ne faut pas oublier qu'à partir de 1488, Alvise fut occupé, en même temps que les frères Bellini et leurs élèves, au décor de la salle du Grand Conseil, dans le Palais des Doges.



Phot. Alinari.

Fig. 291. — La Vierge et l'Enfant, par Alvise Vivarini (église du Rédempteur, Venise).

Lazzaro Bastiani. — MM. Ludwig et Molmenti, dans leur beau livre sur Carpaccio, ont réussi à rendre à un peintre original et fort peu connu la place à laquelle il avait droit. Une des plus singulières erreurs de Vasari avait été de créer à Carpaccio deux frères qu'il aurait formés à l'art, l'un se nommant Lazare et l'autre Sébastien. Les historiens de la peinture italienne, et Cavalcaselle en dernier, avaient aisément refondu les deux noms en un seul, mais ils persistaient à faire de Lazzaro Sebastiani (ou Bastiani), le disciple de Carpaccio. Or, ce prétendu disciple est désigné comme peintre dans un document de 1449, alors que son prétendu maître n'est pas né encore. Et les patientes investigations des deux érudits que nous avons nommés, en groupant et reconstituant peu à peu l'œuvre assez considérable de Bastiani, nous permettent de voir en lui, à côté des Vivarini et des frères Bellini, le chef d'un troisième atelier, issu, lui aussi, du tronc robuste de Jacopo Bellini. Bastiani nous apparaît encore très voisin des vieux maîtres de Murano dans son *Couronnement de la Vierge* de Bergame, daté pourtant de 1491, et dans sa *Madone au donateur* de San Donato de Murano; dans les deux tableaux qu'il peignit, entre 1470 et 1480, pour la confrérie de Saint-Jérôme, la *Dernière Communion* et les *Funérailles du saint* (Musée Impérial de Vienne), il garde une raideur de mosaïste. Son *Miracle de la sainte Croix*, de l'Académie de Venise, qui date peut-être de 1500, est d'une sécheresse terrible; mais la *Nativité* du même Musée, dans sa solennité hiératique, se pare de figures presque dignes de Mantegna. Enfin, et toujours à l'Académie de Venise, le singulier tableau qui représente *Saint Antoine prêchant* du haut d'un arbre au pied duquel sont assis frère Léon et saint Bonaventure (fig. 292), est évidemment une œuvre de sa maturité. Ce Bastiani demeure, somme toute, un peintre inégal et rude, un retardataire égaré dans les couvents où résonnent les suaves concerts de Giovanni Bellini; mais s'il fut vraiment le maître de Carpaccio, ses bizarreries elles-mêmes ne sont plus négligeables.



Phot. Alinari.

Fig. 292. — Saint Antoine de Padoue et deux franciscains, par Lazzaro Bastiani. (Académie de Venise.)

Carpaccio. — Vittore Carpaccio, le plus beau peintre de légendes de

la Renaissance italienne, descendait d'une bonne famille de la bourgeoisie vénitienne, les Scarpazza, originaires de l'île de Mazzorbo, dans la lagune. Nous ignorons la date exacte de sa naissance (aux environs de 1461), mais on peut affirmer qu'il n'est pas né en Istrie et qu'il n'y est pas mort, comme on l'a volontiers répété. Il y a bien un tableau de lui, daté de 1516, dans la cathédrale de Capodistria; mais ce tableau a été envoyé de Venise, où des documents irrécusables prouvent qu'il se trouvait après 1520; le seul autographe qui subsiste de lui est de l'an 1523, de Venise. Quant à la date de sa mort, que l'on ne peut guère plus préciser que celle de sa naissance, elle doit cependant être fixée entre cette année 1523 et l'année 1526, où un autre document nous présente le peintre Pietro Carpaccio, fils de feu Vittore. C'est à peine, on le voit, si nous savons rien du charmant artiste qui, mieux qu'aucun autre, nous a fait connaître dans son intimité, dans ses fêtes, dans ses cérémonies les plus splendides, toute la vie de Venise.

Disciple de Bastiani, on pourrait croire que Carpaccio le fut réellement encore de Gentile Bellini, s'il n'était certain que les admirables tableaux de la *Légende de sainte Ursule* sont de date plus ancienne que les compositions de Gentile pour la confrérie de Saint-Jean-Évangéliste. Quant au voyage que Carpaccio aurait fait à Constantinople, en compagnie de Gentile, il doit vraisemblablement rentrer dans le domaine des fables. Il faut donc admettre un peu comme un miracle l'éclosion de ce génie tout lumineux dans l'atelier austère et sombre de l'honnête Bastiani. Et même, sans chercher vainement une trace de ses progrès dans des tableaux antérieurs sur lesquels tout renseignement nous manque, il nous faut le voir en pleine possession de tous ses moyens de peintre dans cette *Légende de sainte Ursule*, le premier et le plus complet des cycles pieux et pittoresques où se dépensa son inépuisable imagination.

La confrérie ou école de Sainte-Ursule, fondée en 1300, dans la volonté de demeurer « dans l'amour de Dieu et de la sainte Paix, à la gloire et à la louange de Dieu tout-puissant et de la bienheureuse Madame sainte Marie, Mère et toujours Vierge, et du bienheureux Monsieur saint Pierre martyr et spécialement de Madame sainte Ursule, vierge, et de toutes ses compagnes bienheureuses vierges et glorieuses martyres, et de tous les autres saints », était assez prospère en 1488, grâce tout particulièrement aux bienfaits de la famille des Loredani, pour entreprendre de faire peindre sur les murs « l'histoire de Madame sainte Ursule ». La commande donnée à Carpaccio fut exécutée en six ou sept années : le premier tableau porte la date de 1496. Voici en quel ordre se présentent aujourd'hui, dans la salle de l'Académie de Venise où l'on s'est ingénié à reconstituer l'aspect de la *Scuola* supprimée par décret de Napoléon et détruite en 1810, les tableaux d'inégales dimensions, jadis



Phot. Alinari.

FIG. 293. — LES AMBASSADEURS ANGLAIS DEMANDENT AU ROI DE BRETAGNE LA MAIN DE SA FILLE URSULE; PEINTURE DE CARPACCIO.
(Académie de Venise.)

encastrés aux vénérables parois : 1° *les Ambassadeurs anglais viennent demander au roi de Bretagne la main de sa fille Ursule pour le fils de leur roi* (fig. 293) ; 2° *les Ambassadeurs anglais prennent congé du roi de Bretagne*; 3° *Ils retournent en Angleterre*; 4° *les Fiancés prennent congé de leurs parents* (fig. 294) ; 5° *le Songe de sainte Ursule* (fig. 295) ; 6° *l'Arrivée à Rome de sainte Ursule et de ses vierges*; 7° *l'Arrivée à Cologne de sainte Ursule*; 8° *le Martyre et les Funérailles*; 9° *l'Apothéose de la sainte.*

La source où Carpaccio a puisé les premiers éléments de son décor est la Légende Dorée de Voragine; il en suit fidèlement le récit, d'ailleurs très sommaire et sec; mais parmi les représentations sacrées qui eurent



Phot. Alinari.

FIG. 294. — Sainte Ursule et son fiancé prennent congé de leurs parents; peinture de Carpaccio.

(Académie de Venise.)

une grande vogue au XVe et au XVIe siècle, il y en a une, de sainte Ursule vierge et martyre, qui a dû lui fournir plus d'un détail pittoresque. Ces détails, c'est Venise surtout qui les lui offrait en abondance, et c'est la fidèle image de Venise, de ses palais, de ses canaux, de ses quais aux mâts pavoisés, de ses navires, de ses foules joyeuses, que nous cherchons aujourd'hui sous la trame légendaire du récit. Dans la première scène, qu'encadre un grand portique de marbre, ouvert sur un quai où des passants vont et viennent, où accoste un navire marchand, les ambassadeurs s'avancent, avec les saluts et agenouillements d'usage, entre deux barrières où s'appuient des curieux, vers le trône où siège le roi entre quatre de ses conseillers. La scène se complète, à droite, par un panneau où nous voyons le roi qui s'entretient avec sa fille dans sa chambre; à gauche, par un autre panneau où le portique du centre se continue en arcades qui donnent sur la lagune; et là se promènent et conversent ensemble de jeunes seigneurs qui sont les membres de la famille bienfaitrice de la *Scuola*, les Loredani. Le second tableau se passe à l'intérieur

d'une salle revêtue de marbres de couleur, et dont les portes s'ouvrent sur un des escaliers du Palais des Doges. La ville anglaise où retournent les ambassadeurs, dans le troisième tableau, rappelle bien encore Venise, mais avec un horizon de collines qui reporte jusqu'aux environs de Padoue. Le quatrième tableau, l'un des plus importants, est divisé en deux parties inégales qui correspondaient aux divisions mêmes de la muraille. D'un côté, le prince anglais, sur la jetée d'où il va s'embarquer, s'agenouille devant le roi son père, qu'escorte une suite nombreuse; de l'autre, nous le voyons avec sa fiancée qui prend congé du roi de Bretagne. Puis, et c'est une des images les plus charmantes de la série, le peintre nous introduit, avec un rayon de lumière, à la suite de l'ange, dans la chambre de la petite princesse qui dort; et cette chambre de jeune fille a tout l'attrait d'un intérieur de Jean Van Eyck ou de Memlinc, avec son lit à baldaquin, ses sièges, sa petite table de travail, son armoire, les vases de fleurs à la fenêtre, et la sainte icone devant laquelle brûle une lampe et se balance le petit bénitier. Surtout il ne faut pas oublier la couronne que la gentille dormeuse a déposée, en même temps que ses pantoufles, au pied de son lit, ni le petit chien qui veille attentivement sur son sommeil. Les derniers tableaux ont moins de grâce, à l'exception toutefois du huitième, celui du *Martyre* et des *Funérailles*, où la petite sainte continue à dormir si paisiblement sur la bière que portent quatre évêques et chanoines mitrés, suivis de la confrérie des Saints-Jean-et-Paul. Enfin le tableau d'autel groupe les vierges agenouillées autour d'une gerbe de palmes au sommet de laquelle sainte Ursule, bénie par le Père Éternel, se tient debout, dans l'attitude d'une Madone qui monterait au ciel. Les drapeaux de la confrérie flottent à ses côtés, et de petits anges assez mesquins, il faut le reconnaître, s'agitent dans les rayons de la gloire qui l'entoure. Mais, malgré ses inégalités, ce tableau de joie et de triomphe termine dignement le premier grand cycle de peintures exécuté par Carpaccio pour une des confréries de Venise.



Phot. Alinari.

Fig. 295. — Le Songe de sainte Ursule, peinture de Carpaccio. (Académie de Venise.)

Le second fut commandé à l'artiste, en 1502, par la *Scuola* des Esclavons, ou Dalmates, dont l'oratoire actuel date de 1551. Il comprend également neuf tableaux, de sujet et d'intérêt fort divers : d'abord deux scènes de la *Vie du Christ*, la *Vocation de saint Mathieu* et *Jésus au mont des Oliviers*; puis trois scènes de l'*Histoire de saint Jérôme* : *le saint dans son oratoire* (qui est une vaste salle de couvent, aux ornements somptueux et précis); *le saint apprivoisant un lion*, et les *Funérailles du saint*, ces deux dernières peintures assez sèches et médiocres; enfin



Phot. Alinari.

Fig. 296. — Saint Georges luttant contre le dragon (détail), peinture de Carpaccio dans l'oratoire des Esclavons, à Venise.

quatre scènes fort pittoresques des légendes de saint Georges et de saint Tryphon : *Saint Georges luttant contre le dragon* (fig. 296), *Saint Georges tranchant la tête du dragon* (fig. 297), *Saint Georges baptisant le roi Aia et sa femme*; *Saint Tryphon exorcisant la fille de l'empereur*. La lutte de saint Georges contre le dragon fut peinte vraisemblablement vers le temps où Raphaël, à Florence, s'inspirait du bas-relief de Donatello pour composer ses admirables petites peintures. Carpaccio n'a sans doute pas connu le bas-relief de Donatello, bien qu'il ait donné à sa petite princesse une attitude sensiblement analogue; en tout cas, il n'imite personne dans la figure du jeune guerrier aux cheveux blonds, dressé sur ses étriers comme en un tournoi, au galop de son robuste cheval noir, et enfonçant sa longue lance dans la gueule de la bête horrible. Le sol est parsemé d'ossements,

de cadavres à demi dévorés et corrompus ; des lézards, des serpents, des crapauds frétillent dans la pourriture. Sur la gauche, une grande ville, adossée à des falaises qui plongent dans la mer, montre ses tours et ses bastions derrière une ligne de hauts palmiers : c'est le Caire, dont la porte, encadrée de deux grandes tours rondes, est bien reconnaissable ; Carpaccio l'a prise dans quelques-uns de ces nombreux dessins que les voyageurs rapportaient d'Orient, et dont il n'était pas moins avide que Bellini. Il s'est amusé à peupler de personnages orientaux à larges turbans la scène où, devant le roi et la reine, le saint, descendu de cheval, va trancher la tête du dragon ; et le décor du tableau est tout inspiré des gravures de Reuwich pour l'Itinéraire de Jérusalem de Breydenbach : on



Phot. Alinari.

Fig. 297. — Saint Georges tranchant la tête du dragon, peinture de Carpaccio dans l'oratoire des Esclavons, à Venise.

reconnaît au fond le temple de Salomon ; à gauche, la tour du Saint-Sépulcre et la mosquée de Rama. Tout au contraire, le décor du *Baptême du roi Aia* semble de pure fantaisie ; mais le peintre s'y est amusé à mille détails de couleur, dans les costumes orientaux, le perroquet, le lévrier que l'on voit au premier plan, et le splendide tapis qui recouvre l'estrade où les musiciens se démènent. Ici s'arrête l'histoire de saint Georges, dont la mort et les funérailles seront racontées par Carpaccio dans un tableau du monastère de San Giorgio Maggiore, et la *Légende de saint Tryphon*, qui termine le précieux ensemble de peintures du petit oratoire, toute gracieuse qu'elle paraisse, n'offre point le charme raffiné ni les recherches de coloris des autres tableaux.

Après les Esclavons, les Albanais s'adressèrent à Carpaccio pour orner leur *Scuola*, qui se recommandait à la protection de la très sainte Vierge, de saint Maurice et de saint Gall. Ce fut en 1504 qu'ils commandèrent au peintre les six épisodes de la *Vie de la Vierge*, qui, après la suppression de la confrérie sous Napoléon, furent dispersés. La *Naissance de la Vierge* se trouve maintenant à la galerie Lochis de Bergame ; la *Présentation au Temple* (dont Cima da Conegliano et Titien s'inspirèrent),

au Musée Brera de Milan; l'*Annonciation* à l'Académie de Vienne; la *Visitation* au Musée Civique de Venise; le *Mariage*, le plus remarquable peut-être des six tableaux, au Musée Brera; les *Funérailles* à l'Académie de Vienne. Une autre *Mort de la Vierge*, peinte par Carpaccio en 1508, est exposée au Musée Civique de Ferrare.

De 1511 à 1520, Carpaccio travailla pour la confrérie de Saint-Étienne. Les quatre tableaux retirés en 1806 de la *Scuola* supprimée eurent de singulières vicissitudes : le premier, la *Consécration des sept diacres*, passa, avec la collection Solly, au Musée de Berlin; le second, la *Prédication de saint Étienne*, fut envoyé au Louvre; la *Dispute de saint Étienne avec les Docteurs* est au Musée Brera (elle porte la date de 1514, et c'est l'une des œuvres les plus originales et attachantes du maître); la *Lapidation de saint Étienne*, d'aspect assez flamand, se trouve au Musée de Stuttgart.



Phot. Alinari.

Fig. 298. — Les deux courtisanes, peinture de Carpaccio.
(Musée Civique de Venise.)

Pour la confrérie de Saint-Jean-Évangéliste, Carpaccio avait été appelé, quelques années auparavant, à peindre, à la suite de Gentile Bellini, et en même temps que Bastiani, Mansueti et Diana, un *Épisode de l'histoire de la sainte Croix*. Il représenta le patriarche de Grado, qui, du balcon de son palais, délivre un possédé avec la relique de la Croix; et c'est une des plus merveilleuses images que l'on puisse voir de la Venise de 1500, avec les gondoles qui sillonnent l'eau verte du Grand Canal sous le vieux pont de bois du Rialto.

Ces divers cycles de peintures suffiraient amplement à faire apprécier comme il le mérite le génie de ce novateur presque aussi fécond et spirituel que le fut, à San Gimignano et à Pise, un Benozzo Gozzoli. Il faut cependant noter encore quelques œuvres isolées qui contribuent à lui donner dans l'art vénitien une place que nul, sauf Giovanni Bellini, ne lui peut disputer, avant l'avénement des coloristes magnifiques du XVIe siècle; et tout d'abord sa *Présentation de Jésus au Temple*, de 1510, l'ancien retable de l'église San Giobbe, maintenant à l'Académie de Venise, où il ne craignit pas de rivaliser avec Bellini, où il le dépassa

peut-être par la tendresse infinie du vieillard Siméon, l'ingénuité des suivantes de la Vierge, et la musique de rêve de ses trois petits anges. Son *Saint Thomas d'Aquin* (1507), de Stuttgart, est digne de Lotto; sa *Sainte Famille* du Musée de Caen aurait ravi Dürer par la complication extraordinaire de son paysage de rochers (il a d'ailleurs fort malencontreusement imité Dürer dans une peinture de l'Académie de Venise, les *Dix mille martyrs du mont Ararat*); sa jolie *Madone* de Francfort, son tableau d'autel de San Vitale de Venise, sa très étrange *Mise au tombeau du Christ*, du Musée de Berlin, contemporaine évidemment de la *Légende de saint Georges*, montrent la variété et la souplesse de son curieux esprit; mais nulle part la modernité n'en éclate comme dans le tableau si étonnamment réaliste du Musée Civique de Venise, les *Deux courtisanes* (fig. 298). Ruskin l'a célébré, un peu enfantinement, comme la plus belle peinture du monde; tout au moins n'y en a-t-il pas qui nous rende avec une fidélité plus scrupuleuse et plus terre à terre l'intimité de femmes d'une séduction assez grossière, mais dont l'élite, bientôt divinisée par Palma et Titien, va régner sur Venise.



Phot. Alinari.

Fig. 299. — Les Pèlerins d'Emmaüs, peinture de Benedetto Diana (San Salvatore, Venise).

Élèves de Giovanni Bellini : Mansueti, Diana, Basaiti. — Parmi les décorateurs de la *Scuola* de Saint-Jean-Évangéliste, auprès de Gentile Bellini et de Carpaccio, figurent deux peintres assez peu connus, Giovanni Mansueti et Benedetto Diana. Le tableau où le premier a raconté, comme les autres, *Un miracle de la sainte Croix* est une œuvre touffue, peu aérée, de perspective médiocre, mais très séduisant encore par le détail archéologique, la physionomie vivante de ces maisons vénitiennes, aux fenêtres ogivales, dont les balcons se couvrent de tapis précieux, tandis que la foule entassée aux bords du canal vénère la relique. Un des spectateurs, sur la gauche du tableau, n'est autre que le peintre lui-même, qui tient un rouleau sur lequel on lit : *Opus Johannis de Mansuetis Veneti recte sentientium Bellini discipuli.* Trois tableaux signés de lui, les deux premiers à l'Académie de Venise, le troisième au Musée Brera, proviennent de la *Scuola* de Saint-Marc et représentent *le saint prêchant à Alexandrie, guérissant Anianus* et le *baptisant*; ils rappellent de très près la manière de Gentile et de Bastiani.

Benedetto Diana, dont la peinture de la *Scuola* de Saint-Marc, une *Distribution d'aumônes par les frères*, a été cruellement réduite (Académie de Venise) est l'auteur de plusieurs *Madones entourées de saints* : celle du Palais Royal de Venise, avec un donateur de la famille Cornaro, rappelle fort Lazzaro Bastiani par un aspect particulièrement pauvre et maigre; celles, au nombre de quatre, que possède l'Académie de Venise, ne sont guère moins lourdes et banales. Et pourtant, s'il est réellement l'auteur du beau *Repas d'Emmaüs* que conserve l'église San Salvatore (fig. 299), il faut convenir qu'une fois au moins il s'est approché de Carpaccio jusqu'à se confondre presque avec lui.



Phot. Alinari.

Fig. 300 — La Vocation des fils de Zébédée, par Marco Basaiti. (Académie de Venise.)

Marco Basaiti n'est pas, à proprement parler, un élève de Bellini; il sort de l'atelier d'Alvise Vivarini, dont il a terminé, en 1503, le retable des Frari. Mais il semble évident qu'après la mort d'Alvise, il dut être employé par Bellini, dont il s'était déjà approprié le style, en l'amollissant; et c'est à lui qu'il faut restituer un certain nombre de peintures pieuses et de portraits munis, peut-être anciennement, de la signature du maître. L'intéressante *Madone entre quatre saints*, de la collection Benson à Londres, en est un des plus frappants exemples. Basaiti se montre beau coloriste et compositeur émouvant dans ses deux retables de l'Académie de Venise, l'un et l'autre datés de 1510, la *Vocation des fils de Zébédée* (fig. 300) et le *Christ au mont des Oliviers*. Les paysages y sont d'une réelle beauté, et l'ingénieux arrangement du second, avec l'arcade cintrée devant laquelle, comme en un cloître, se promènent saint François et saint Dominique, et la chaude lumière de soleil couchant qui rayonne au travers de cette arcade sur la scène dramatique de la Passion, sont d'un peintre que l'on peut sans doute, avec M. Berenson, appeler le Lorenzo di Credi de l'art vénitien, mais qui ne mérite point les trop sévères critiques de Crowe et de Cavalcaselle. Le petit tableau du Musée du Belvédère, à Vienne, où il a repris le sujet de la *Vocation de saint Jean et de saint Jacques*, se pare, avec son lac et son ciel lumineux sur un horizon d'arbres

et de montagnes, d'un des plus parfaits paysages que l'on puisse voir. L'*Assomption*, à Saint-Pierre-Martyr de Murano, due à la collaboration de Bellini et de Basaiti, est d'une solennité imposante; mais le chef-d'œuvre de l'artiste, la *Madone* de la National Gallery de Londres (fig. 501), l'emporte de beaucoup sur les peintures précédentes, et ne saurait être comparée qu'aux meilleures de Bellini; la prairie verte que termine une ligne d'arbres grêles et une colline couronnée par un château-fort aux murailles blondes sous un ciel très doux, parsemé de nuages clairs, forme à la douce figure de la Vierge, si bien assise au premier plan, le fond le plus délicat et le plus heureux.



Phot Hanfstaengl.
FIG. 501. — La Vierge et l'Enfant, par Marco Basaïti. (National Gallery de Londres.)

MONTAGNA ET BUONCONSIGLIO, CIMA DA CONEGLIANO, CATENA, BARTOLOMMEO VENETO. — Est-ce dans l'atelier de Giovanni Bellini, n'est-ce pas plutôt auprès de Mantegna que s'est formé le talent brillant et robuste de Bartolommeo Montagna? Vasari l'affirme et nomme avec lui son contemporain, Giovanni Speranza, de Vicence, parmi les disciples du maître padouan. Ce Speranza, dont il reste fort peu de chose, est en somme insignifiant; mais Montagna a laissé dans les églises et au Musée de Vicence, sans parler d'œuvres assez nombreuses qui ont émigré en Italie et au delà, des peintures austères, un peu dures, émouvantes, qui le distinguent des imitateurs souvent affadis de Bellini. Les premiers documents qui le concernent commencent avec l'année 1480; en 1491 il



Phot Alinari.
FIG. 502. — Pietà, par Bartolommeo Montagna. (Sanctuaire du Monte Berico, Vicence.)

est nommé *celeberrimus pictor*. Il a laissé à Santa Maria di Vanzo de Padoue une belle *Madone*; à Vérone, dans l'église des Saints-Nazaire-et-Celse, diverses images de saints, une *Pietà* et des fresques de la *Légende de saint Blaise*. En 1496, ses voyages prennent fin, et il se fixe à Vicence pour n'en plus sortir. La grande *Madone* du Musée Brera de Milan (1498), qui provient de l'église Saint-Michel de Vicence, malgré les angelots musiciens à la Bellini, est toute mantegnesque d'allure et de décor; mais il y a, dans la *Pietà* peinte en 1500 pour le sanctuaire du Monte Berico (fig. 502), une expression dramatique et poignante où se fondent, en une œuvre forte et personnelle, les meilleurs dons de Mantegna et de Bellini. Montagna mourut en octobre 1523.



Phot. Alinari.

Fig. 503. — Tobie et l'ange entre saint Jacques et saint Nicolas, par Cima da Conegliano.
(Académie de Venise.)

Giovanni Buonconsiglio, surnommé « le Maréchal », son contemporain, a subi l'influence d'Antonello de Messine non moins que celle de Vivarini. Ses tableaux de Vicence, la *Pietà* de San Bartolommeo et la grande *Madone entourée de saints* de San Rocco (1502), montrent une facture plus lourde. Il quitte Vicence pour Venise, où, pendant de longues années, sous les influences nouvelles de Titien, de Lotto, de Romanino, il s'emploie à peindre et à graver; il est encore mentionné en 1530 sur le registre de la confrérie de Saint-Luc.

Avec Giovanni Battista Cima, né à Conegliano, vers 1460, dans la Marche de Trévise, nous revenons aux traditions les plus gracieuses de l'art de Giovanni Bellini et d'Alvise Vivarini. Ses premières œuvres, peintes à la détrempe, sont encore d'un primitif (la *Vierge sous une treille*, de San Bartolommeo de Vicence, est datée de 1489); mais il ne tarde pas à se rendre à Venise, où son talent mûri, doucement réchauffé, va donner des fruits nombreux, délicieux parfois (le *Saint Jean Baptiste entre saint Pierre, saint Paul, saint Marc et saint Jérôme*, de la Madonna dell' Orto, date également de 1489). L'Académie de Venise possède quelques-unes de ses meilleures œuvres : le *Tobie avec l'ange, entre saint Jacques et saint Nicolas* (fig. 503), provenant de l'église supprimée de la Miséricorde; la grande *Madone entre six saints*, de l'église de la Carità; l'*Incrédulité de saint Thomas*, de la confrérie des Murari; une belle *Pietà*, qui doit dater de 1492

environ. En 1493 il peint la *Madone* de la cathédrale de Conegliano; en 1494, le *Baptême du Christ*, de San Giovanni in Bragora de Venise. La *Naissance du Christ*, de l'église du Carmine (1504), est une des œuvres où apparaît le mieux son sentiment exquis du paysage, avec la lumière calme et dorée qui baigne les lointaines montagnes, souvenir de sa province natale, le Frioul. La *Madone entre saint Michel et saint André*, du Musée de Parme, la *Madone entre saint Jean Baptiste et sainte Madeleine*, du Musée du Louvre, qui provient de Parme, ne sont point datées, mais ne doivent guère être antérieures à 1500, de même que la ravissante petite *Sainte Famille* appartenant au comte Brownlow, en Angleterre, que M. Berenson a publiée. Selon Ridolfi, Cima aurait vécu jusqu'en 1517; la date la plus tardive que portent ses peintures est de 1508.



Phot Alinari

Fig. 504. — Sainte Christine martyre, par Vincenzo Catena (église de Santa Maria Mater Domini, Venise).

Vincenzo di Biagio, surnommé Catena, était originaire de Trévise. Ses débuts furent très humbles. A Venise, où il s'établit fort jeune, on le trouve employé en 1495 comme manœuvre dans la salle du Grand Conseil, au salaire de trois ducats par mois. Ses premières peintures sont de faibles imitations de Bellini; mais le talent et la renommée lui venant peu à peu, le doge Leonardo Loredano se fit peindre par lui aux pieds de la Madone, comme Agostino Barbarigo l'avait été par Bellini à Murano. Son chef-d'œuvre date de 1520; c'est la *Glorification de sainte Christine*, peinte pour l'église de Santa Maria Mater Domini (fig. 504). Le Christ qui apparaît debout sur les nues n'est pas une figure agréable, mais la jolie troupe d'anges qui entoure la sainte à genoux sur le gazon, et portant encore à son col la meule avec laquelle elle fut jetée dans le lac de

Bolsène, a de tout temps conquis les suffrages des historiens d'art. La *Présentation au Temple*, du Musée Civique, la *Circoncision*, de Santa Maria Formosa, la *Trinité*, de San Simeone, sont les principales œuvres demeurées à Venise d'un maître qui fut fécond, et dont les collections anglaises aussi bien que celles de Paris possèdent d'intéressants tableaux.

D'autres Vénitiens de la fin du xve siècle mériteraient encore d'être étudiés : Marco Marziale, sur qui Dürer exerça une action très sensible, et dont il y a à Londres une *Circoncision*, et à Berlin des *Pèlerins d'Emmaüs* de 1507; Jacopo de' Barbari, qui émigra en Allemagne et fut avec Mabuse au service de l'évêque d'Utrecht Jean de Bourgogne, peintre et graveur des plus singuliers, et en qui semble s'être effacé tout souvenir de son éducation vénitienne. Quant aux autres élèves des ateliers de Vivarini ou de Bellini : Andrea Previtali de Bergame, Niccolo Rondinelli de Ravenne, le peintre du délicieux *Portrait d'enfant* de Dorchester House (publié par M. Berenson); Marco Belli, Pier Francesco Bissolo de Trévise, auteur, parmi d'autres peintures, d'un *Couronnement de sainte Catherine de Sienne*, à l'Académie de Venise, et, dans sa ville natale, d'une *Glorification de sainte Euphémie*; Pier Maria Pennacchi, de Trévise également, dont il y a, à l'Académie de Venise, une *Mort de la Vierge* assez banale; Cristoforo Caselli, de Parme, et Lattanzio de Rimini, troupe d'imitateurs dépourvus de sentiment, commerçants en images pieuses, il suffira d'en laisser cette rapide mention.



Phot. Anderson.

Fig. 505. — Portrait d'inconnu, par Bartolommeo Veneto (Galerie Corsini, Rome).

Un peintre de grand talent, sur qui s'exerça puissamment l'influence de Dürer, est ce Bartolommeo Veneto, dont la plus ancienne œuvre datée, la *Madone* de la collection Lochis, à Bergame, est de 1505, et la dernière, le portrait d'homme des Uffizi, de 1555. Dans un long demi-siècle, où Giorgione, Lotto et Titien ont donné leurs chefs-d'œuvre, Bartolommeo demeure immuablement retardataire. Mais l'on peut négli-

ger ses tableaux de piété pour s'attacher de préférence à ses portraits si singulièrement attirants et pénétrants. C'est en 1512 qu'il a peint celui de Dorchester House; ceux des collections Ambrogio Doria à Gênes, Crespi à Milan et Léopold Goldschmidt à Paris, semblent contemporains, et d'arrangement presque identique. Le *Jeune seigneur inconnu* de la galerie Corsini, à Rome (fig. 505) était attribué autrefois à Holbein, et surtout l'on n'hésitait point à donner à Dürer lui-même l'inquiétante et très séduisante *Courtisane* du Musée de Francfort, sur laquelle Huysmans a écrit des pages bien singulières; mais elle aussi, cette jeune femme aux cheveux d'or annelés, comme « une cotte d'armes qui se démaille », couronnée de buis sur un turban de soie blanche, et tenant un bouquet de fleurs des champs à la main, cette créature de mystère est bien une fille de Bartolommeo Veneto, et, pour cette série de portraits depuis peu analysée et groupée, l'énigme du peintre tout au moins est résolue.



Phot. Alinari.
Fig. 506. — Madone, par Francesco Bonsignori.
(Musée Civique de Vérone.)

Peintres de Vérone et de Crémone : Liberale, Bonsignori, Caroto, Boccaccino. — Les Véronais de la fin du xve siècle sont des élèves plus ou moins directs de Mantegna. Liberale (1451-1536), miniaturiste admirable et encore insuffisamment connu, est l'auteur de fresques et de tableaux nombreux dans les églises et le Musée de Vérone; il a traité à plusieurs reprises, à l'exemple de Mantegna, le sujet de *Saint Sébastien*. Francesco Bonsignori (1455-1519) n'a pas moins d'âpreté padouane dans ses premières *Madones* (fig. 506); mais, sous l'influence de Francia, il adoucit sa manière et compose la belle *Vierge glorieuse* des Saints-Nazaire-et-Celse. Domenico Morone (1442-1508) archaïse jusqu'à la fin, tandis que son fils Francesco (1474-1529) s'inspire de Bellini et de Giorgione dans ses fresques de Santa Maria in Organo. Giovanni Francesco Caroto (1470-1546), élève de Liberale, a commencé par imiter avec une fidélité surprenante la manière de Mantegna. Ses œuvres de jeunesse participent du réalisme des vieux Véronais : le dessin en est épais, les colorations rougeâtres; les têtes aux yeux

saillants sont trop fortes pour les corps. Plus tard, ces défauts disparaissent; les compositions sont animées et naturelles, d'un équilibre savant, la couleur chaude et fondue, comme chez Giorgione et Corrège. Sur la fin de sa vie, assoupli à l'excès, il cherche à imiter Raphaël et Michel-Ange. La *Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Jean*, du Musée de Modène, est caractéristique de sa première manière, tout à fait mantegnesque; les fresques de la chapelle Spolverini, à Santa Eufemia de Vérone, qui représentent l'*Histoire de Tobie*, sont de la seconde manière, assez voisine de Francia et de Timoteo Viti; en 1528, la *Vierge glorieuse* de San Fermo Maggiore marque l'entrée dans la dernière phase, et déjà le commencement de la décadence du peintre, qui ne cesse d'ailleurs de produire. Une *Résurrection de Lazare*, à l'évêché de Vérone, est datée de 1531, la *Vierge glorieuse* de San Giorgio est de 1545, de la veille de sa mort. Girolamo dai Libri (1474-1556) subit, en des œuvres plus modestes et plus méticuleuses, des transformations analogues.



Phot Alinari.

FIG. 507. — Madone entourée de saints, par Boccaccino. (Académie de Venise.)

La souveraineté de Mantegna a été moins absolue à Crémone; Costa et Francia, Foppa et Bramantino mêlent leurs influences plus douces à ses leçons d'énergie. Ces influences apparaissent surtout dans l'œuvre assez variée d'un peintre charmant, Boccaccio Boccaccino (1467?-1525?), qui travailla à Venise et à Mantoue aussi bien qu'à Crémone, et qui alla même chercher la bonne parole à Rome, où, s'il faut en croire Vasari, il fut cruellement méconnu. Il y a de lui à Venise, au Palais des Doges, au Musée Civique, dans la collection Layard et dans l'église San Giuliano, de gracieuses *Madones*, d'une tendresse très bolonaise, et sa *Santa Conversazione*, avec les aimables saintes Catherine et Lucie, le saint Jean Baptiste et le saint Pierre si ardents et si nobles dans un grand paysage lumineux, est un des joyaux de l'Académie des Beaux-Arts (fig. 507). D'autres *Madones*, à Rome, à Padoue, à Milan, à Modène, à Vicence ont ce même charme très doux; et il a laissé dans sa ville natale, outre un grand retable que conserve le Musée, des fresques qui ornent la cathédrale (dans l'abside, un *Christ entouré de saints*, de 1506; dans la nef, des compositions de la *Vie de la Vierge*, de 1518). Un maître lombard, qui lui

ressemble, et que l'on a nommé le pseudo-Boccaccino, a laissé, particulièrement à Milan et à Venise, de beaux tableaux pieux où le souvenir de Léonard de Vinci et de Solario se mêle aux enseignements d'Alvise Vivarini.

Nouvelle phase de la peinture vénitienne : Giorgione. — Parmi ces nombreux élèves des Bellini qui, demeurés fidèles à la tradition primitive, se sont contentés d'y mêler plus de joie et de lumière, un sentiment délicat et tendre de la réalité, faisant de cette fin du Quattrocento vénitien quelque chose d'infiniment attirant, où l'on ne sent pas, comme à Florence, que c'est un art qui s'achève, mais bien au contraire qu'il s'annonce quelque chose de nouveau et de grand, auprès de Basaiti, de Cima, de Catena, il y avait des jeunes gens qui préparaient avec ardeur ces œuvres d'une beauté encore inconnue, où Venise allait triompher, œuvres toutes pénétrées de la volupté de vivre, et si profondément attachées à la sensualité que leur tumulte d'orgueil empêchera désormais d'entendre les délicieux concerts célestes de l'âge précédent. « Les choses qui m'avaient tant plu il y a quinze ans ne me plaisent plus aujourd'hui; si je ne les voyais par moi-même, je ne pourrais le croire », écrivait Dürer en 1506; et Ludovico Dolce, dans son Dialogue de la Peinture, parlera bientôt de ces « peintres grossiers », et des « choses mortes et froides de Jean Bellin, de Gentile et de Vivarini, qui étaient sans vie et sans relief. » Nous les regretterons plus d'une fois, ces choses mortes et froides, mais à ne voir les œuvres nouvelles que d'un œil de peintre, nous y trouverons des motifs infinis d'admiration, et l'image la plus somptueuse de ce bien-être opulent où Venise s'épanouit durant le xvie siècle.



Phot Alinari.

Fig. 308. — La Vierge entre saint Libéral et saint François, par Giorgione (cathédrale de Castelfranco).

C'est à Giorgione qu'est due la grande transformation. Si nous admettons avec Vasari qu'il mourut à trente-quatre ans, les documents découverts par Luzio fixant cette mort en septembre ou en octobre 1510, donc il doit être né aux environs de 1476. La légende de sa naissance irrégulière, de la noble famille des Barbarelli, à Castelfranco, dans la Marche de Trévise, date seulement du XVIIe siècle; et l'histoire dramatique de sa mort, dans le désespoir d'une trahison d'amour, n'a aucun fondement solide; il mourut de la peste. Ses fresques (au Fondaco dei Tedeschi de Venise) ont été détruites dès le XVIe siècle, et il reste bien peu de chose de ses tableaux.



Phot. Alinari.

FIG. 509. — L'Approche de l'orage, par Giorgione (Palais Giovanelli, Venise).

Les premiers, d'après Morelli, seraient, au Musée des Offices de Florence, deux compositions qui se font exactement pendant, *Moïse enfant subissant l'épreuve du feu*, et le *Jugement de Salomon*. Dans un paysage de grands arbres qu'enveloppe une lumière ambrée, de graves figures d'hommes et de femmes sont debout auprès de tribunaux de marbre; leurs costumes, leurs attitudes font songer à Costa et à Carpaccio; mais cette peinture chaude et sombre à la fois témoigne aussi que Vasari n'a peut-être pas eu tort de songer à une autre influence plus grande : « Giorgione », écrit-il, « avait vu quelques ouvrages de la main de Léonard, excessivement enfumés et noircis. Cette manière lui plut tellement, qu'il la suivit sa vie durant, et l'imita grandement dans la peinture à l'huile. »

Le *Christ* (en buste) *portant sa croix*, qui a passé d'une collection de Vicence chez Mrs Gardner, à Boston, vient en second dans le classement des œuvres tenues pour authentiques par Morelli. Puis, vers 1504 ou 1505, croit-on, se placerait l'important retable commandé par le condottiere Tuzio Costanzi pour sa chapelle de famille dans la cathédrale de Castelfranco (fig. 508). Giorgione l'a conçu selon le type usuel des retables de Bellini, mais en exhaussant de façon singulière le trône, presque inaccessible, où la Vierge est assise, ayant à ses pieds saint Libéral et saint François. Cette Vierge, toute bellinesque d'attitude, a dans les plis de

sa robe, dans l'expression de son visage, une majesté moins humaine que d'ordinaire; et ce sentiment de grandeur solitaire est accentué par l'immense paysage lumineux qui se déroule en arrière du trône, par-dessus un mur bas. La *Madone entre saint Antoine et saint Roch*, du Musée du Prado à Madrid, attribuée jadis à Pordenone, a été rendue à Giorgione par Morelli; moins imposante que la *Vierge* de Castelfranco, elle a un grand charme de tendresse et de suavité. Mais là se borne l'œuvre religieux du peintre novateur; c'est par ses compositions païennes, ou plus



Phot. Hanfstaengl

Fig. 510. — Vénus, par Giorgione.
(Musée de Dresde.)

simplement par ses admirables études de nu, qu'il va entraîner la peinture vénitienne dans une voie triomphale.

Le tableau du Musée Impérial de Vienne, les *Trois philosophes*, ou, plus exactement, *Évandre montrant à Énée la grandeur future de Rome*, semble presque contemporain encore des deux compositions des Uffizi; toutefois, le paysage y atteint déjà une noblesse et une ampleur inusitées. Mais c'est par l'étrange peinture du palais Giovanelli à Venise que Giorgione inaugure véritablement le paysage moderne (fig. 509). Qu'est-ce que ce jeune homme appuyé à une longue hampe, qui regarde une femme nue accroupie sur le gazon, un mantelet sur les épaules, et donnant le sein à un enfant? On a appelé le tableau *la Famille du peintre*, jusqu'au jour où Wickhoff a démontré qu'il s'agissait d'une scène empruntée à la Thébaïde de Stace : *le roi Adraste rencontre la reine Ipsipèle, chassée de Lemnos et réduite au rôle de nourrice*. Le vrai titre du tableau devrait être simplement *l'Approche de l'orage*. Sous de lourds nuages qui se pressent, un rayon de

soleil colore les maisons et les arbres reflétés dans une rivière que traverse un pont; et les figures humaines, quelque sens qu'elles puissent avoir, sont bien peu de chose dans une nature aussi poétiquement rendue.

La *Vénus dormant* du Musée de Dresde (fig. 510), qui passa longtemps pour une copie de Sassoferrato, n'est autre qu'un chef-d'œuvre du maître, cruellement outragé par des repeints et des restaurations, qui se trouvait jadis dans la casa Marcello, à Venise. Il n'y a peut-être point dans toute



Phot. Alinari.

Fig. 511. — Le Concert champêtre, par Giorgione.
(Musée du Louvre.)

la peinture italienne de corps de femme plus délicieusement beau; et Titien, qui l'a copié dans ses *Vénus* blondes, n'a pu qu'en altérer, par un ferment sensuel, la grâce sereine et pure.

La dernière étape de l'art du peintre, son œuvre de maturité qui sera pour Titien et Tintoret un modèle insurpassable, est le *Concert champêtre* du Louvre (fig. 511). C'est la plus belle fantaisie possible d'un peintre. L'accord des tons de ces chairs pleines et ambrées avec les rouges et les verts sombres des vêtements, surtout avec les masses profondes du paysage d'arbres et de prairies sur lequel s'étend la richesse d'un ciel nuageux, a de tout temps émerveillé les artistes, et suscité d'innombrables imitations. Ce n'est plus le charme de lumière blonde et légère de Cor-

rège, mais une note qui résonne plus longuement, une plénitude plus grave, et peut-être, dès ses débuts, le chef-d'œuvre du nouvel art vénitien.

Le joli petit tableau du séminaire patriarcal de Venise, *Daphné et Apollon*, le *Pâtre jouant de la flûte*, de la galerie de Hampton Court, le beau *Chevalier de Malte*, si expressif, des Uffizi, les portraits de *Jeunes hommes* des Musées de Berlin et de Budapest complètent la liste, très vite close, des œuvres du maître qui mourut si jeune, mais après avoir, plus rapidement encore que Raphaël, parcouru tout un cycle immense de peinture. Le vieux Bellini s'est rajeuni à son exemple, et les plus grands artistes du XVIe siècle à Venise, et Palma, et Lotto, et Titien, lui ont dû le meilleur de leur génie.



Phot. Alinari.

Fig. 512. — La Vierge entre saint Georges et sainte Lucie, par Palma (San Stefano de Vicence).

Palma Vecchio. — Moins personnel et moins varié que Giorgione, Jacopo Nigreti, né à Serinalta, près de Bergame, vers 1480, et connu sous le nom de Palma l'Ancien (pour le distinguer de son neveu qui fut élève de Titien), a laissé, en une carrière fort courte, une quarantaine de tableaux où la force et l'ampleur l'emportent sur la grâce, mais où de nouveaux modèles se sont imposés à l'art vénitien, soit dans les scènes sacrées, soit dans le portrait. C'est en 1510 seulement, l'année même de la mort de Giorgione, que des documents mentionnent pour la première fois son nom de Nigreti, et c'est en 1510 qu'apparaît son surnom de Palma. Gustav Ludwig a découvert aux Archives de Venise un certain nombre de renseignements sur la vie de Palma; ils ont, sauf deux ou trois commandes de tableaux, assez peu d'importance; disons seulement que le testament du peintre, qui a été conservé, est du 28 juillet 1528, et que Palma mourut deux jours plus tard.

Un de ses premiers tableaux est la grande *Madone entre saint Georges et sainte Lucie*, qu'il peignit pour San Stefano de Vicence (fig. 512); il s'y est visiblement inspiré de Giorgione en même temps que de Bellini; mais

déjà des formes trop épaisses altèrent par leur lourdeur la dignité de l'ensemble. Ces formes un peu massives ne sont que puissance et que majesté dans une peinture célèbre, le triptyque de Santa Maria Formosa, où *Sainte Barbe* apparaît entre saint Antoine ermite et saint Sébastien. Les deux saints sont de taille moins grande que la sainte, qui trône comme une reine dans le panneau central, ses pieds nus posés sur un petit socle de marbre, un pan de son manteau rejeté sur son bras gauche, tandis que de la main droite elle lève une palme (fig. 513). Sa tête puissante, enveloppée de clair-obscur, porte une couronne de fer aux pointes aiguës; ses cheveux blonds, noués à une écharpe, flottent sur ses épaules; la tour symbolique se dresse derrière son épaule. On ne saurait rêver une image plus parfaite de la force, de la beauté et de la richesse (toute idée de sainteté étant par ailleurs absente); et quand Véronèse voudra incarner Venise, il ne trouvera pas de meilleur modèle que la *Sainte Barbe* de Palma.



Phot. Alinari.

Fig. 513. — Sainte Barbe, par Palma (Santa Maria Formosa, Venise).

Des compositions comme le *Saint Pierre entre six saints* de l'Académie de Venise, l'*Adoration des Mages* du Musée Brera, sont tumultueuses et médiocres; l'*Assomption* de l'Académie de Venise n'a nul agrément, ni de figures, ni de paysage; pour que Palma se sente vraiment en verve, il lui faut ces « conversations sacrées » où a excellé Giovanni Bellini; là il devient inépuisable. Soit que, à l'exemple de Bellini, il représente la Vierge à mi-corps, avec un saint Jean Baptiste et une sainte Catherine qui s'approchent respectueusement de l'Enfant (Musée de Dresde), ou avec un donateur que présente saint Joseph (Rome, galerie Colonna) ou avec une donatrice que bénit l'Enfant d'un beau geste tendre (Rome, galerie Borghèse), soit qu'il préfère assembler la Vierge et les saints en largeur dans un grand paysage, il crée des groupes d'une vie, d'une animation admirables. Dans ce dernier genre d'images pieuses il y a de lui à Dresde, à Munich, à Vienne, aux Uffizi, au Palais Pitti, des œuvres infiniment séduisantes. La plus belle est peut-être cette *Sainte Famille*, avec saint Jean Baptiste et sainte Lucie (fig. 514) dont l'Académie de Venise s'est enrichie récemment, et où l'on peut voir une des dernières

productions de Palma; il s'y montre, sans rien sacrifier de ses dons de force exubérante, tout pénétré de l'esprit de Lotto, son condisciple dans l'atelier de Bellini.

Sa *Visitation*, du Musée du Belvédère à Vienne, a été terminée par Cariani; elle est assez banale; mais sa *Rencontre de Jacob et de Rachel*, au Musée de Dresde, a un charme indicible. Dans une grande vallée boisée, où paissent des bœufs et des moutons, où des paysans travaillent et se reposent, une belle fille et un beau garçon se rencontrent et s'embrassent;



Phot Alinari

Fig. 514. — Sainte Famille, par Palma.
(Académie de Venise.)

c'est une idylle de joie moderne et antique à la fois, toute naïve, fraîche et saine.

Ce peintre robuste, amoureux des nobles formes, devait être le portraitiste des belles Vénitiennes; il les a aimées autant et mieux peut-être que Titien. Qui sont-elles, ces femmes aux cheveux blonds et roux, aux yeux étincelants, aux épaules magnifiques? Des courtisanes pour la plupart, mais sans impudeur. Le portrait qui a passé de la collection Sciarra dans celle du baron Alphonse de Rothschild est d'une beauté impérieuse et souveraine. La délicieuse *Violante*, du Musée de Vienne, s'épanouit comme une fleur. D'autres (à Vienne encore) sont majestueuses et placides, ou se retournent coquettement vers le spectateur pour faire admirer la ligne de leur nuque, ou s'appuient rêveusement à quelque socle dans un jardin (Musée de Berlin), ou, plus ardentes et plus provocantes, tiennent un masque dont le velours noir fait ressortir la blancheur

de leur sein nu (Berlin), et, fausses Lucrèces, brandissent sans conviction le poignard qu'un amant va leur arracher (Rome, galerie Borghèse, et Musée de Vienne). Les séductions les plus fortes de ces femmes sont réunies dans le tableau du Musée de Dresde, les *Trois Sœurs* (fig. 515). Cette « conversation » charmante, élégante et grave tout à la fois, dans un paysage du soir, où étincellent doucement la blancheur des épaules et le blond ardent des chevelures, fait songer au célèbre tableau que Titien peignait vers le même temps, *l'Amour sacré et l'Amour profane*; tout le



Phot Hanfstaengl.

Fig. 515. — Les trois Sœurs, par Palma.
(Musée de Dresde.)

génie d'un grand peintre y est résumé. Les portraits d'hommes ne doivent pas être oubliés non plus : le *Francesco Querini* de la galerie Querini-Stampalia de Venise, et l'*Inconnu* du Musée de Berlin, qui lui ressemble comme un frère; l'admirable *Poète* rêvant devant un buisson de lauriers épanouis, de la National Gallery de Londres, et *Palma* lui-même en vêtement de fourrure, dont la Pinacothèque de Munich possède la fière image.

Cariani, Bonifazio Veronese, Pordenone et Bernardino Licinio. — Giovanni Busi, surnommé Cariani, doit à la souplesse de son talent et à sa prodigieuse facilité d'assimilation d'avoir joué un rôle assez considérable dans l'histoire de l'art vénitien : un certain nombre de tableaux attribués à Giovanni Bellini, à Giorgione, à Palma, à Pordenone, sont l'œuvre de ce peintre de Bergame, qui vint se former aux leçons de Bellini et

de Palma. La *Nativité* de Hampton Court, la *Femme adultère* de Glasgow, la *Lucrèce* de la collection Holford à Londres, *la Jeune femme et le vieillard* de la galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, sont bien faits pour dérouter une critique un peu rapide. Il est visible que Cariani s'est efforcé surtout, sans pouvoir y réussir, à imiter le style de Giorgione. L'*Orphée et Eurydice* de la collection Lochis à Bergame, qui fait pendant à l'*Apollon et Daphné* du séminaire de Venise, pourrait bien être de sa main, et M. Berenson en suggère discrètement l'idée. Le délicieux *Concert au bord de l'eau* de la collection du marquis de Lansdowne, à Londres, qui lui est attribué par le même critique, pourrait être de Campagnola. La *Réunion de famille* de la galerie Roncalli, à Bergame, datée de 1519, la *Madone au donateur*, datée de 1520, de la collection Baglioni, dans la même ville, *la Musicienne et le pâtre endormi*, les figures de saints, les portraits (fig. 316) des galeries Carrara et Lochis, la *Vierge au donateur* et la *Sainte Famille* du Louvre, offrent les exemplaires les plus variés de son ingéniosité séduisante; il s'approche le plus près possible des grands maîtres, mais sans les égaler. Il meurt en 1544, à l'âge de soixante-quatre ans.



Phot. Alinari.

Fig. 316. — Portrait d'inconnu, par Giovanni Cariani. (Galerie Carrara, Bergame.)

Rocco Marconi, dont le meilleur tableau, de facture sage, de sentiment insignifiant, est la *Femme adultère* de l'Académie de Venise, et Martino d'Udine, connu sous le nom de Pellegrino da San Daniele, sont des élèves de Palma, ainsi qu'un artiste fécond, Bonifazio de' Pitati de Vérone, dont la nièce épousa un neveu du maître. De ce Bonifazio, dont l'activité dura de 1510 à 1540, il existe un certain nombre de « conversations sacrées », au palais Giovanelli de Venise, au Louvre, à la National Gallery, au palais Doria, à Vienne, chez Mrs Gardner à Boston. Il a peint aussi des allégories pieuses et profanes; son *Festin du mauvais Riche*, à l'Académie de Venise, avec sa belle colonnade de marbre et sa terrasse dominant un large paysage, annonce déjà, quoique un peu maladroitement, les décors somptueux de Véronèse. Son *Jugement de Salomon*, daté de 1533, au même Musée, a une puissance d'expression qui le distingue de la banalité habituelle chez les élèves de Palma.

Giovanni Antonio Licinio, qui garda le nom de sa ville natale,

Pordenone, où il naquit en 1485, élève peut-être d'Alvise Vivarini, mais formé à l'imitation des peintures de Giorgione et de Titien, resta longtemps confiné dans sa province, d'où il entreprit des voyages à Gênes, à Plaisance, à Mantoue, à Crémone. C'est en 1535 seulement qu'il se fixa à Venise. Il a laissé des fresques nombreuses et quelques tableaux dans la Haute Italie : dans l'église de San Salvatore, à Colalto; au dôme de Trévise (en 1520, une *Adoration des Mages*); au dôme de Crémone (en 1521, quatre scènes de la *Passion du Christ*; en 1522, une *Mise au Tombeau*, en même temps que le retable du maître-autel, une *Madone au donateur*); à Villanuova, à Motta di Livenza (une *Annonciation*); à la Madonna di Campagna de Plaisance (de 1529 à 1531, une *Naissance de la Vierge*, une *Adoration des Mages*, une *Dispute de sainte Catherine*, et, au retable du maître-autel, un *Mariage de sainte Catherine*); au dôme de Pordenone (*Saint Erasme et saint Roch*, de 1525, et deux retables, l'un de 1515, une *Vierge de miséricorde*, l'autre de 1535, une *Glorification de saint Marc entre quatre saints*). On jugera bien sa manière habile et prétentieuse à la fois dans le retable de l'Académie de Venise, *Saint Laurent Giustiniani et quatre saints* (fig. 517); c'est une « conversation sacrée » où les acteurs n'ont rien à se dire, et gesticulent de la façon la plus fausse et ridicule; mais l'exécution en est d'une maîtrise remarquable. Après 1525, l'artiste fait effort pour atteindre une expression plus simple; le *Saint Gothard* du Municipe de Pordenone a des formes moins exubérantes, et la *Vierge du Carmel*, exécutée pour la famille Ottoboni (Académie de Venise), malgré la solennité de son apparition sur les nues, doit plaire par la beauté des portraits de donateurs agenouillés à ses pieds. Pordenone mourut en 1539 à Ferrare, où il s'était rendu pour composer les cartons d'une suite de tapisseries de l'*Histoire d'Ulysse*, destinée au Palais Ducal.



Phot Alinari

FIG. 517. — Saint Laurent Giustiniani et quatre saints, par Pordenone. (Académie de Venise.)

Un élève de Pordenone, Bernardino Licinio, originaire de Poscante, dans la région de Bergame, s'est fait une spécialité de ces portraits de famille où Holbein excella vers le même temps. La *Famille d'Arrigo Licinio*, son frère (fig. 518), est vraiment composée dans le même goût que le célèbre tableau de Bâle, *la Femme et les enfants* d'Holbein. Le

groupe est froid, un peu solennel, mais de physionomies bien caractérisées. Il en est de même de la *Famille du peintre*, datée de 1524, qui se trouve à Hampton Court; au Musée du Prado il y a un beau portrait de sa femme. Quant à Pomponio Amalteo, gendre et imitateur de Por-



Phot. Alinari.

Fig. 518. — La famille d'Arrigo Licinio, par Bernardino Licinio.
(Galerie Borghèse, Rome.)

denone, né en 1505, il a laissé de nombreuses fresques en Vénétie et dans le Frioul.

Sebastiano del Piombo. — Sebastiano Luciani, qui reçut son surnom de l'office qui lui fut confié en 1531 de « piombatore » de la chancellerie pontificale, a dû sa célébrité à ses relations avec Michel-Ange et à son animosité contre Raphaël peut-être autant qu'à ses dons admirables de peintre. Né à Venise en 1485, élève de Giovanni Bellini et imitateur de Giorgione, il atteignit dans son retable de San Giovanni Crisostomo une telle perfection de clair-obscur unie à une si grande beauté de formes, que l'œuvre fut attribuée d'abord au maître de Castelfranco (fig. 519). C'est en vérité une des plus heureuses formes possibles de la « conversation sacrée » que cet arrangement de figures graves au seuil d'une église qui donne sur la campagne lumineuse. Saint Jean Baptiste et saint Libéral semblent observer saint Jean Chrysostome qui compose une de ses homélies, tandis que sur la gauche arrive le groupe charmant des trois saintes Marie Madeleine, Agnès et Catherine.

Avant ce chef-d'œuvre de sa manière vénitienne, il avait débuté dans la peinture par une *Pietà* raide et grimaçante, qui relève plus de l'art de Mansueti que de celui de Giovanni Bellini (collection Layard, Venise). La signature : *Bastian Luciani fecit discipulus Johannis Bellini* a reparu, après un nettoyage, sous une fausse inscription de Cima da Conegliano. L'*Incrédulité de saint Thomas*, qu'il peignit pour San Niccolo de Trévise, date de la même époque, et n'annonce guère mieux la beauté de ses œuvres plus mûres.

Phot. Alinari

Fig. 519. — Saint Jean Chrysostome avec trois saints et trois saintes, par Sebastiano del Piombo (San Giovanni Crisostomo, Venise).

Cependant ce Vénitien, ami de la chaude couleur, va se convertir aux lois romaines du dessin et de la composition. Vers 1509, le banquier Chigi l'appelle à Rome, pour y travailler au décor de sa villa Farnésine. Sebastiano y peint à fresque le *Polyphème* colossal, auprès duquel sourira bientôt la divine *Galatée* de Raphaël, et, dans les lunettes de la même salle, il représente des scènes des *Métamorphoses* d'Ovide. Peut-être faut-il chercher dans la supériorité trop aisée des peintures voisines de Raphaël le secret de la haine inépuisable dont Sebastiano le poursuivit jusqu'à sa mort; cependant cette haine avait déjà fait ses preuves avant que fût achevé le décor de la Farnésine. La *Fornarina* des Offices (de 1512), cette « muse romaine », comme l'appelle Taine, qui a si longtemps passé pour avoir été peinte par Raphaël, et qui est bien de la main de Sebastiano, lui avait conquis l'amitié de Michel-Ange, amitié jalouse dont le nouveau favori profita pour surexciter la colère du rival. Il s'est si bien donné tout entier à l'art de Michel-Ange qu'on pourrait croire sa *Résurrection de Lazare*, à la National Gallery de Londres, dessinée par le maître de la Sixtine; et le *Martyre de sainte Agathe*, peint en 1530 (palais Pitti), œuvre d'ailleurs atroce, est d'un Florentin romanisé, mais auquel manque absolument le goût de Raphaël. Les fresques de San Pietro in Montorio, la *Flagellation* et les *Sibylles*, celle de la chapelle Chigi à Sainte-Marie-du-Peuple, *Dieu le Père*,

gardent sous leurs vernis qui ont poussé au noir une puissance surprenante de composition.

Sebastiano est avant tout un admirable portraitiste : la superbe Romaine avec les attributs de *Sainte Dorothée* et le *Seigneur inconnu* (fig. 520) du Musée de Berlin, le *Violoniste* de la collection Alphonse de Rothschild à Paris (jadis attribué à Raphaël), le *Jeune homme* de la collection Czartoryski à Cracovie, l'*Andrea Doria* de la galerie Doria à Rome, sont, entre tous les autres, des chefs-d'œuvre où le maître a revêtu du coloris vénitien un dessin digne de Raphaël ou de Michel-Ange. Sebastiano del Piombo mourut à Rome en 1547, après avoir perdu ses dernières années à des essais de procédés inédits de peinture; brouillé depuis quelque temps avec Michel-Ange, il était déjà presque oublié de la nouvelle génération d'artistes.



Phot. Alinari.

Fig. 520. — Seigneur inconnu, par Sebastiano del Piombo. (Musée de Berlin.)

Lorenzo Lotto. — Un peintre infiniment original et dont la gloire a beaucoup grandi en ces derniers temps, plus jeune que Titien de trois ans, et contemporain à une année de distance de Giorgione, auquel il survécut pendant près d'un demi-siècle, Lorenzo Lotto, né en 1480, se forma dans l'atelier d'Alvise Vivarini, et se développa sous l'influence de Giovanni Bellini et de Giorgione. Une de ses premières œuvres, datée de 1500, le charmant petit *Saint Jérôme* du Louvre, nous montre cet artiste de vingt ans en pleine possession des dons d'un Basaiti, pour ne pas dire d'un Bellini. La *Madone* du Musée de Naples et celle de Bridgewater House à Londres, celle de Santa Cristina, près de Trévise, l'*Assomption* d'Asolo, de 1506, le *Mariage de sainte Catherine* de 1507 (Pinacothèque de Munich), la jolie petite *Madone* de 1508 (galerie Borghèse à Rome), sont très fidèlement imitées des œuvres de Bellini et de Vivarini, mais avec une tendance déjà très personnelle à des arrangements et à des gestes inattendus. Cette nouveauté éclate en 1508, dans la *Madone* du Municipe de Recanati, où saint Dominique s'agenouille pour recevoir de la main

de la Vierge une écharpe, tandis que les papes saint Urbain et saint Grégoire se tiennent debout un peu comiquement sur l'estrade qui supporte le trône, et que de petits anges musiciens s'agitent au pied de cette estrade comme sous un vent de tempête.

En 1509, Lotto est à Rome, au nombre des peintres employés au Vatican, et M. Berenson, dans son ingénieux et pénétrant livre sur l'artiste, démontre qu'il y demeura jusqu'en 1512 ; c'est l'époque de la *Mise au Tombeau* de Jesi, de la *Transfiguration*, du *Saint Vincent* et du *Saint Jacques* de Recanati, où l'influence de Raphaël est aisément reconnaissable. L'*Assassinat de saint Pierre Martyr*, à Alzano Maggiore, près de Bergame, le rattache à Palma ; puis, en 1516, voici qu'il s'abandonne à toute sa fantaisie dans le retable de San Bartolommeo de Bergame, où la gesticulation est digne de Corrège.



Phot. Alinari.

Fig. 321. — La Madone entre saint Antoine abbé, saint Sébastien, saint Ambroise et sainte Catherine, par Lorenzo Lotto (San Spirito, Bergame).

De 1518 à 1528, Lotto est résolument un provincial, un bergamasque. Sans doute trouvait-il à Bergame des amitiés et des travaux à son goût, et une tranquillité, loin de tous rivaux, qu'il ne pouvait avoir à Venise. A peine, au bout de cinq ans, s'échappe-t-il de sa retraite pour quelque commande à Venise (en 1525) ou des tableaux à installer à Jesi (en 1526). La première œuvre de cette paisible période de dix ans, la *Vierge avec l'Enfant Jésus et le petit saint Jean* du Musée de Dresde, signée et datée de 1518, est une peinture d'une sagesse exemplaire, élégante et délicate, et d'une tendresse tout humaine; les enfants font songer à Luini et à Boltraffio, mais la Vierge elle-même est d'un type bien personnel à Lotto. En 1521, il peint pour le maître-autel de San Bernardino de Bergame un de ses plus curieux tableaux. La petite Vierge assise sur un haut piédestal autour duquel saint Joseph et saint Antoine abbé, saint Bernard et saint Jean Baptiste se font pendant, est enveloppée d'un clair-obscur rose et nacré d'un charme extraordinaire; mais les quatre anges qui soutiennent en volant le dais du trône se présentent en des raccourcis insensés; du moins celui qui, à genoux sur les marches du trône, écrit dans un grand

livre en se retournant avec un regard aigu, offre-t-il, dans cette haine parfois extrême de la banalité, une grâce vraiment plaisante et neuve.

Une seconde *Madone*, de 1521, à San Spirito, semble d'arrangement plus bizarre, et très décadent, malgré la séduction toute corrégienne des anges (fig. 321). En 1521 toujours il peint l'*Adieu du Christ à sa Mere* (Musée de Berlin), qui montre, il faut bien le dire, l'inintelligence la plus absolue du drame religieux. Mais le *Mariage de sainte Catherine*, de 1523 (galerie



Phot. Alinari.

FIG. 322. — La Vêture de sainte Claire, fresque de Lorenzo Lotto.
(Oratoire de Trescorre.)

Carrara, Bergame), serait quelque chose d'infiniment précieux et de goût botticellesque si, par une étrange aberration, Lotto n'avait consenti à placer derrière le fauteuil de la Vierge l'image satisfaite et d'une fatuité désespérante du donateur, Niccoló di Bonghi.

L'année 1524 est des plus fécondes. Lotto peint encore un *Mariage de sainte Catherine* (conservé à Rome, au palais du Quirinal), mais surtout des fresques. Les premières décorent un oratoire de Trescorre, aux environs de Bergame. Rien n'est plus singulier, au premier abord, que la fresque qui raconte l'*Histoire de sainte Barbe.* Cette histoire se déroule en un nombre considérable de petites scènes, toutes disséminées au travers d'un vaste paysage, divisé en deux par la figure colossale du Christ, dont

les mains ouvertes laissent échapper de longs rameaux de vigne, qui s'enroulent pour encadrer des images de saints ; et, à droite et à gauche, des figures géantes symbolisent les hérésies domptées. La composition qui fait face oppose à ce tumulte une admirable simplicité. C'est la *Vêture de sainte Claire*, avec les portraits des donateurs, les membres de la famille Suardi (fig. 522), portraits d'une exécution large et souple, qui rappelle, avec un coloris plus gai, les fresques de Sodoma à Monte Oliveto. Une *Communion de la Madeleine* est peinte au mur d'entrée. Dans le village de Credaro, près de Trescorre, il y a une chapelle dédiée à saint Georges, où Lotto a raconté l'histoire du saint en de belles fresques plus qu'à demi ruinées aujourd'hui; à Saint-Michel de Bergame, trois fresques de la *Vie de la Vierge* ont été misérablement repeintes.



Phot. Alinari

FIG. 523. — L'Annonciation, par Lorenzo Lotto (Santa Maria sopra Mercanti, Recanati).

De 1524 à 1530, Lotto compose des cartons pour le décor en *intarsia* des stalles du chœur de Sainte-Marie-Majeure de Bergame; cependant, en 1526, il donne à San Floriano de Jesi une *Annonciation*, et à San Francesco in Monte une jolie *Madone:* en 1527, à l'église de Celana, une *Assomption*, tumultueuse à l'excès, et à Ponteranico un retable en six parties. En 1528, il peint deux chefs-d'œuvre. D'abord la *Sainte conversation* du Musée Impérial de Vienne : la Vierge est assise sur le gazon à l'ombre d'un chêne-vert, tandis qu'un ange charmant soutient une légère auréole au dessus de sa tête, et que l'Enfant Jésus tourne les pages du livre tenu par sainte Catherine, qui se retourne pour contempler le magnifique saint Jacques agenouillé (vraisemblablement l'image d'un donateur, dont il y a, au même Musée, trois portraits, de face et de profil, sur la même toile). C'est l'unique tableau où Lotto ait fidèlement reproduit une des compositions favorites de Palma, en le dépassant peut-être par la joie

délicate des couleurs. Puis l'*Annonciation* de Santa Maria sopra Mercanti, à Recanati (fig. 525), d'un esprit singulièrement amusant, si l'on peut dire, et d'une lumière toute corrégienne. Enfin, cette même année, il peint le ravissant tableau de la galerie Rospigliosi, à Rome, le *Triomphe de la Chasteté*. C'est la première peinture de nu, et la seule, du spirituel artiste, qui a modelé avec une grâce parfaite le corps blanc de Vénus (le même modèle a posé pour la Madone de Vienne), flottant dans l'air nocturne, ses cheveux épars sous son diadème, et une cassette remplie d'objets de parure appuyée à son épaule; une étoile luit au-dessus de sa tête, et une



Phot. Anderson

Fig. 524. — Le Triomphe de la Chasteté, par Lorenzo Lotto.
(Galerie Rospigliosi, Rome.)

colombe blanche qui vole auprès d'elle lutte avec le ton laiteux de son corps. Elle protège d'une main le petit Amour qui laisse tomber sa torche, tandis que la Chasteté brandit d'un air farouche, pour le fouetter, un morceau rompu de son arc (fig. 524).

En 1529, lorsque Lotto rentre à Venise, il y trouve Titien triomphant; l'art vénitien se soumettait sans peine au dieu nouveau de la peinture. Si le maître de Bergame put échapper à ce despotisme, c'est qu'il avait près de cinquante ans, et qu'il entrait dans une période de maturité réfléchie, où son intelligente curiosité va donner, surtout dans le portrait, ses plus beaux fruits. Sans chercher à rivaliser avec Titien sur son propre terrain, il reste fidèle à ses harmonies de couleurs bleues et grises, si délicatement mariées aux tons rosés des chairs. Le retable du Carmine, *Saint Nicolas en gloire entre sainte Lucie et saint Jean Baptiste*, assis sur les nuages au-dessus d'un large paysage boisé, que termine l'étendue sombre de la mer,

est d'une poésie aimable et séduisante. La *Sainte Lucie devant le proconsul*, conservée dans la Bibliothèque de Jesi, et surtout la prédelle de ce tableau, de 1530, méritent d'être classées parmi les chefs-d'œuvre de l'artiste. Il s'y amuse, sans irrévérence d'ailleurs, avec un drame sacré, et l'on imaginerait malaisément quelque chose de plus pittoresque que l'interminable file de bœufs, vainement aiguillonnés par leurs bouviers, qui s'allongent par les rues et les places, entre les palais, les tours et les arcs de triomphe, arc-boutés et l'échine arrondie dans leur terrible effort, sans réussir même à entamer de leur corde la robe blanche de la petite sainte qui continue intrépidement, la tête levée, ses répliques au proconsul tout bouffi de fureur. La *Femme adultère* du Louvre, avec son grouillement de pharisiens indignés et accusateurs, montre un esprit plus flamand peut-être qu'italien. La *Visitation* de Jesi, le *Crucifiement* de Monte San Giusto, de 1531, le *Saint Sébastien* et le *Saint Christophe* de Berlin, la *Sainte Famille* de la collection Lochis à Bergame, de 1533, assez voisine, par le charme pénétrant, de la *Sainte Conversation* de Vienne, la *Sainte Famille aux anges* du Louvre, de 1537, la grande *Vierge du Rosaire* de Cingoli, de 1539, avec la pluie de roses qui tombe au travers du tableau, devant les petits médaillons des Joies et des Douleurs de Marie, nous conduisent aux dernières années encore très actives et pleines du vieux maître. Cette fin de sa vie, nous en connaissons assez bien les détails par le livre de comptes qui appartient aux Archives de Lorette, par son testament de 1546, par une lettre de l'Arétin de 1548; mais elle nous intéresse surtout par des œuvres dont les toutes dernières seules paraissent annoncer la décadence. Car son *Saint Antonin*, conservé au transept de droite des SS. Giovanni e Paolo, est bien l'une des peintures les plus originales de Venise. Deux diacres se penchent à un balcon, pour recevoir des suppliques, ou distribuer des aumônes à une foule qui se presse devant eux, les bras implorants et tendus, tandis que le saint trône au-dessus, déployant une des pétitions et paraissant écouter les conseils de deux anges qui volent à ses côtés (pareils aux génies qui assistent les Prophètes de la Sixtine); et rien ne semble plus curieux que ce mélange d'éléments mystiques et naturalistes; la



Phot. Alinari.

Fig. 525. — Febo de Brescia, par Lorenzo Lotto. (Musée Brera, Milan.)

figure du diacre qui reçoit les papiers est d'une expression toute moderne. Cette peinture date de 1542 ; à ce moment Lotto s'en va vivre à Venise avec des amis ; il en revient en 1546, pour peindre la grande *Madone* de la Pinacothèque d'Ancône, où il y a des merveilles de clair-obscur; puis, en 1550, âgé de soixante-dix ans, il s'en va à Ancône où il peint, entre autres tableaux, une grande *Assomption* ; en 1552 enfin, il s'établit à Lorette, où il passe les quatre dernières années de sa vie, produisant encore des œuvres d'un dessin un peu amolli, enveloppées d'ombres mystérieuses ; il faut citer, entre autres, au palais apostolique, le colossal *Saint Christophe entre saint Roch et saint Sébastien*, la *Présentation au Temple*, d'une si curieuse architecture, et la *Chute de Lucifer*, qu'il représente comme un ange nu, d'une grande beauté, plongeant éperdu au milieu des ténèbres.



Phot. Alinari

Fig. 526. — Laura de Pola, par Lorenzo Lotto. (Musée Brera, Milan.)

Telles sont les principales compositions laissées par le fécond artiste; toutes précieuses qu'elles soient, elles ne valent pas ses portraits. Lotto est, sans excepter peut-être Titien ou Moroni, le plus étonnant portraitiste du XVIe siècle; dégagé de toute convention, moins attaché peut-être au style que ses grands rivaux, mais psychologue d'une pénétration surprenante. Définir et décrire tous ses portraits serait oiseux; il suffira d'en citer les principaux, depuis le *Jeune homme* de 1509 (Hampton Court), l'*Agostino* et le *Niccolò della Torre* de 1515, vraiment dignes d'Holbein (National Gallery de Londres), la *Dame* en grands atours de 1521 (galerie Carrara, Bergame), le vieux protonotaire *Giuliano*, aux yeux aigus, à la bouche fatiguée, de 1522 (National Gallery de Londres), jusqu'à ces chefs-d'œuvre, « Messire *Febo de Brescia*, et Madonna *Laura de Pola*, sa femme », dont il dit dans son livre de comptes qu'il les commença le 19 avril 1543 et qu'il les termina le 19 mai 1544 (fig. 525 et 526). Auprès de ces deux merveilles, il y a, au Musée Brera, un *Vieillard* extraordinaire, tenant des gants à la main, d'une beauté que Titien et Tintoret n'ont pas dépassée. Le *Prieur* dominicain de 1526 (Musée de Trévise), l'*Homme à la griffe d'or* de 1527 (Musée de Vienne) et le collectionneur *Andrea Odoni*, de la même année (Hampton Court), ou l'*Amateur* inconnu, d'époque plus tardive (galerie Borghèse, Rome),

ne sont guère moins étonnants. Il s'est amusé, nous venons de le voir, à peindre sur la même toile trois portraits, de face et de profil, du même personnage (Musée de Vienne); ailleurs (Prado de Madrid), il a réuni deux fiancés sur lesquels l'Amour en riant pose un joug; et il a aussi groupé autour de la table de famille le père, la mère et les deux enfants (National Gallery de Londres). La galerie des portraits de Lotto est comparable à celle d'un Holbein; il a su, mieux que personne en Italie, donner la révélation intime des habitudes et du caractère.

Titien. Les premières années. — Dans le grand concert de l'art nouveau, c'est, il n'est plus besoin de le dire, Titien qui donne la note la plus soutenue et la plus pleine. Un siècle d'existence et près de quatre-vingts ans de labeur ininterrompu, voilà déjà une force et une raison d'influence exceptionnelle. Il a résumé tous les dons de ses rivaux, rassemblé toutes leurs conquêtes; il en a rejeté ce qui n'était que transitoire, et gardé le définitif; il est le grand peintre classique de Venise, créateur inépuisable de rythmes et d'harmonies voluptueuses, adorateur des belles chairs et des beaux vêtements, de ce qui est riche, coloré, joyeux, décorateur avant tout et poète des sens plutôt que de l'âme; mais la Venise du xvie siècle ne demandait pas d'autre poésie, et elle eut bientôt pour le maître qui satisfaisait tous ses désirs un culte poussé à l'adoration.

Tiziano Vecelli naquit en 1477 (c'est la date généralement admise[1]), à Pieve di Cadore, sur le versant italien des montagnes du Tyrol, d'une vieille famille de notaires et d'avocats; ses parents encouragèrent sa vocation précoce de peintre, comme ils avaient fait déjà celle de son frère aîné. L'artiste garda toujours, avec l'amour du sol natal, le souvenir des lignes harmonieuses et puissantes des montagnes de Cadore; ce sont elles que l'on retrouve souvent au fond de ses tableaux, délicatement bleuies par l'approche du soir qui colore les nuages et approfondit l'azur du ciel. Il les quitta pour la première fois à l'âge de dix ans, envoyé avec son frère à Venise chez un oncle qui se chargeait de pourvoir à leur éducation. Selon Lodovico Dolce, qui publia son *Dialogue de la peinture* près de vingt ans avant la mort du grand artiste, Titien fut conduit d'abord avec son frère (dont la vocation de peintre ne devait pas être durable) chez un maître mosaïste, Sebastiano Zuccato, d'où il passa dans l'atelier de Gentile, puis, après quelque temps, dans celui de Giovanni Bellini,

1. Des documents divers et contradictoires ont été mis en avant sur la date de naissance de Titien; d'après une de ses propres lettres, il aurait eu 95 ans en 1571; et une lettre de l'ambassadeur de Philippe II à Venise, en 1564, est d'accord avec cette affirmation. D'autre part, Lodovico Dolce affirme qu'il n'était âgé que de vingt ans, lorsqu'il travaillait en 1507 avec Giorgione au Fondaco de' Tedeschi; et Vasari également place sa naissance en 1489. Jusqu'à preuve évidente du contraire, il convient d'admettre la tradition qui le fait mourir presque centenaire en 1576.



Phot. Alinari.

Fig. 527. — L'Amour sacré et l'Amour profane, par Titien (Galerie Borghèse, Rome).

pour y être le condisciple de Giorgione, de Palma et de Lotto. Il y reçut une admirable éducation, amoureuse des belles œuvres de l'antiquité, mais sans ce fanatisme rigide qui transformait en archéologues les élèves d'un Squarcione et d'un Mantegna; le goût de la nature et de la vie, plus ardent chez Bellini à mesure qu'il avançait en âge, enflamma l'âme mobile et vite conquise de son disciple.

Les premières œuvres certaines du maître ne sont pas antérieures à 1500. La *Vierge au parapet* (la *Zingarella*) du Musée du Belvédère, à Vienne, est composée selon le type habituel de Bellini, mais ce modèle de robuste paysanne se rapproche plus de Giorgione que de Bellini; l'Enfant est peint avec une facilité légère qui témoigne déjà d'une prédilection de Titien pour ces petites figures si difficiles à saisir dans la spontanéité de leurs mouvements: les plus habiles Florentins y ont échoué; mais ce peintre des grâces de la femme l'est aussi, et en perfection, de la vie turbulente et joyeuse des enfants. L'*Ecce Homo* de la Scuola San Rocco et le *Christ portant sa croix* de l'église San Rocco paraissent assez inexpérimentés encore, mais le tableau du Musée d'Anvers, *l'Évêque Jacopo Pesaro présenté à saint Pierre par Alexandre VI*, peint vers 1505 au plus tard, et qui rappelle la grande *Madone* de Giovanni Bellini à Saint-Pierre de Murano, marque déjà un progrès décisif, et les têtes y sont d'une grande beauté. Ces progrès se font jour d'une manière éclatante, vers 1508 ou 1510, dans une toile célèbre de la galerie Borghèse, à Rome, *l'Amour sacré et l'Amour profane* (fig. 527).

Ce titre, accepté depuis longtemps, au milieu de discussions sans résultat probant, n'est évidemment pas définitif, mais qu'importe? Il convient à l'impression générale, vague et charmante, que laisse la peinture. Cette cuve de marbre, ou plutôt ce sarcophage antique rempli d'eau où se penche un enfant pour saisir son image et sur les bords duquel sont assises ces deux femmes de beauté pareillement épanouie et splendide, l'une vêtue de satin blanc, avec une ceinture de velours cramoisi et des gants jaunes, sans un bijou au col, sans rien dans ses cheveux d'or qu'une branche de jasmin; l'autre nue dans la draperie flottante de son manteau pourpre, et s'inclinant un peu pour cambrer la ligne délicate de son corps, ces fleurs éparses, ce paysage lointain et clair, cette touffe de verdure sombre qui descend comme un dais sur la royale créature si noblement paisible, qu'est-ce que tout cela signifie, sinon d'abord la joie des yeux? Qu'il y ait une intention d'allégorie, c'est probable et même certain, car la belle vêtue ne s'appuie que sur une mandoline, mais la belle dévêtue lève dans sa main gauche un vase d'où sort une flamme légère, et semble interroger sa compagne. *L'Amour ingénu et l'Amour satisfait*, disent Crowe et Cavalcaselle; *l'Amour et la Pruderie*, dit Burckhardt; c'est également absurde; mais il est permis d'y voir, avec MM. Wickhoff

et Gnoli, une libre illustration d'Ovide, ou plutôt de Valerius Flaccus, *Vénus invitant Médée à suivre Jason.* Au temps de Titien, le tableau s'intitulait simplement : *Deux femmes assises près d'une fontaine où se mire un enfant.*

Vers le même temps, Titien fut occupé avec Giorgione à un important travail. On venait de reconstruire le Fondaco de' Tedeschi, l'entrepôt que possédaient les Allemands sur le Grand Canal, incendié au commencement de 1505. Giorgione fut chargé de décorer les murs extérieurs de ce bâtiment d'aspect simple et austère; il s'adjoignit Titien. Les intempéries et les restaurations ont eu raison peu à peu d'un ensemble de fresques dont quelques médiocres gravures nous font à peine deviner le grand charme : c'étaient surtout des figures symboliques aux attitudes sculpturales, où le grand style de Giorgione avait une fois de plus assagi et exalté la fantaisie de son génial condisciple. Mais Giorgione mourait en 1511, et Titien demeurait seul héritier de ses ambitions et de sa gloire; ce fut lui qui termina les peintures laissées inachevées par le jeune maître; et peut-être l'admirable *Vénus* de Dresde fut-elle de ce nombre.



Phot. Alinari.
Fig. 528. — L'Assomption (détail), par Titien.
(Académie de Venise.)

Quelques belles *Madones* datent de cette période heureuse des premiers succès de Titien. Celle de Madrid, avec sainte Brigitte et saint Ulf, la *Vierge aux roses*, des Uffizi, la *Vierge aux cerises*, du Musée de Vienne, montrent, d'étape en étape, quel travail s'accomplit dans sa riche et féconde imagination. Il a vu à Venise Dürer (en 1506), Fra Bartolommeo (en 1508); il songe à leur exemple et à celui de Palma; mais avant tout il est lui-même, quand il compose une œuvre puissante comme le *Christ au denier* du Musée de Dresde, peint pour décorer l'armoire du trésor du duc Alphonse de Ferrare. Le dialogue du Christ et du pharisien, que l'on voit

à mi-corps, est de la plus émouvante simplicité; bassesse et perfidie d'une part, noblesse tendre et lumineuse de l'autre. C'est la plus belle figure de Christ qu'ait peinte Titien; il était dès lors à Venise le maître incontesté de la peinture religieuse.

Cependant il avait quitté Venise en 1509 pour Padoue, où l'appelait, croit-on, Alvise Cornaro pour décorer la façade de son palais. Ce décor ne dura guère, mais les fresques que peignit Titien, avec l'aide peut-être de Domenico Campagnola, à la Scuola del Carmine et à la Scuola del Santo, nous ont été conservées. Au Carmine, la *Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne à la Porte d'or* est tout inspirée de la composition laissée par Giotto, près de là, dans la petite chapelle de l'Arena; mais l'ardeur de tendresse et de foi n'y est plus; nous assistons à la promenade d'une riche Vénitienne et de ses suivantes, abordées par quelque vieil ami. Au Santo du moins, il y a quelques belles expressions dramatiques dans les trois compositions neuves et originales du maître : *Saint Antoine donnant la parole à un nouveau-né*, pour qu'il justifie sa mère de l'accusation d'adultère, la *Résurrection d'un jeune homme*, et le *Meurtre d'une femme par un mari jaloux*. Des figures passionnées en des actions fortes et rapides, les paysages sublimes des montagnes de Cadore sous un ciel à nuées grises ou pourpres, voilà de quoi faire aimer ces grandes œuvres peintes en deux mois, du 24 septembre au 2 décembre 1511. Cette même année, Titien composait le dessin d'un *Triomphe de la Foi*, procession solennelle à la façon des *Triomphes* de Dürer et de Mantegna, que la gravure d'Andreani rendit bientôt populaire; puis il allait à Vienne représenter le *Jugement de Salomon* sur la loggia du Palais de Justice; la fresque a disparu sans laisser de trace.

De retour à Venise, Titien se marie, en 1512; on a supposé que sa femme pouvait être cette Violante, la fille de Palma, plus d'une fois peinte par lui. Il eut d'elle deux fils, Pomponio et Orazio, et une fille, Lavinia, et désormais il ordonnera sa maison et ses affaires avec une sagesse un peu âpre et cupide. Le *Saint Marc avec quatre saints* qu'il peignit cette même année pour San Spirito, et qui se trouve à Santa Maria della Salute, rappelle Giorgione avec moins de style, et une certaine vivacité qui fait songer à Lotto. Pendant quatre ans, Titien lutta pour obtenir des faveurs égales à celles dont jouissait Giovanni Bellini; il ne les eut qu'à la mort de son vieux maître; il fut nommé courtier du Fondaco de' Tedeschi, et chargé de peindre la *Bataille de Spolète* (ce qu'il ne fit qu'en 1537), et de terminer la *Soumission de Barberousse*, laissée inachevée par Bellini au Palais Ducal; ces grandes toiles ont péri dans l'incendie de 1577.

Le tableau du *Christ au denier* avait été pour Titien l'occasion de rapports suivis avec le duc de Ferrare, l'époux de Lucrèce Borgia.

En 1516, il fut appelé à Ferrare pour terminer *le Festin des dieux* de Bellini, mais il n'eut commande des grandes œuvres païennes destinées au cabinet du duc qu'après qu'il eut terminé pour Santa Maria de' Frari sa célèbre *Assomption* (fig. 528). Le 20 mars 1510, cette peinture immense fut exposée dans son cadre de marbre sculpté sur le maître-autel de l'église des Franciscains; elle fit l'émerveillement de Venise. C'était, comme l'écrivit Dolce quarante ans plus tard, « la majesté terrible de Michel-Ange, avec l'enchantement et la beauté de Raphaël, et la couleur



Phot. Alinari.

Fig. 529. — Le Concert, par Titien (palais Pitti, Florence).

même de la nature »; c'étaient les dons les plus heureux des écoles florentine et romaine, dans la séduction de la couleur vénitienne. Les apôtres gigantesques groupés autour du tombeau, et qui regardent avec des gestes violents la Vierge monter sur les nuages parsemés d'anges, nous accablent un peu par la puissance de leurs formes héroïques; mais l'élan de la Vierge vers la lumière d'en haut, vers les nuées étincelantes d'où sort la figure de Dieu le Père, le magnifique envol de ses draperies, rappellent, avec plus de liberté et de force, la *Madone de Saint Sixte* que Raphaël peignait deux ans auparavant. Et rien n'égale encore (car Corrège ne peindra ses coupoles que quelques années plus tard) la souplesse joyeuse des petits corps d'anges qui s'ébattent aux pieds de leur souveraine, dans l'ombre et la clarté tour à tour des vapeurs où ils plongent.

Premiers portraits, et compositions païennes. — Le triomphe des Frari fit cesser les hésitations du duc de Ferrare, qui se demandait auquel des élèves de Bellini il pouvait confier la suite du décor de son *studio*, rival de celui d'Isabelle d'Este à Mantoue. Il se hâta d'envoyer à Titien la commande et le programme, assez précis, semble-t-il (car des croquis y furent joints), de la première des *Bacchanales*. Titien accepta et s'engagea avec de grandes formules de courtoisie, mais il continua un certain nombre de tableaux déjà promis ou mis en train. C'étaient d'abord deux peintures dans le goût de Giorgione, *les Trois âges*, de Bridgewater House, fraîche idylle champêtre où un berger enseigne à une bergère le jeu de ses pipeaux, tandis que l'Amour réveille deux enfants endormis, et qu'un vieillard assis sur une pente de gazon médite parmi des têtes de mort; et *le Concert*, du Palais Pitti, généralement encore attribué à Giorgione (fig. 529), toile malheureusement complétée et retouchée, mais où la figure du moine jouant du clavecin, qui se retourne à l'appel de la main du prêtre tenant une viole, a, dans sa maigreur ascétique, dans le regard profond de ses yeux creusés, une intensité d'expression digne des plus beaux ouvrages de Lotto. On a voulu, mais le rapprochement est tout factice, reconnaître dans ce moine au visage éloquent le *Jeune homme au gant*, pensif et fier, robuste, sûr de lui-même, du Musée du Louvre (fig. 550). Les deux peintures sont à peu près contemporaines, voilà tout ce qu'on peut en dire; mais le tableau du Louvre, dans son exécution splendide et sans la moindre tare, est l'une des œuvres les plus parfaites de Titien.



Fig. 550. — L'homme au gant, par Titien (Musée du Louvre.)

Cependant le duc de Ferrare réclamait avec grande impatience sa *Bacchanale*, tandis que Titien peignait encore le *Noli me tangere* de la National Gallery de Londres et d'autres sujets pieux, et que, pour se faire pardonner ses lenteurs, il entreprenait les portraits du duc et de Lucrèce Borgia. Le portrait d'*Alphonse de Ferrare* est au musée du Prado;

on a en vain tenté de retrouver et d'identifier celui de la duchesse. D'ailleurs Lucrèce mourait en 1519, et le duc ne tardait point à la remplacer par une jeune Ferraraise, Laura Dianti, qu'il épousa. Il est assez vraisemblable que le portrait de cette belle créature est bien le tableau du Louvre provenant de la galerie de Charles Ier, où il était intitulé *la Maîtresse du Titien* (fig. 551). Elle se présente à mi-corps, devant sa table de toilette, les épaules nues hors d'une large chemisette que serre un corsage de velours vert. Elle peigne et parfume ses admirables cheveux blonds, tandis que, penché derrière elle, à demi caché dans l'ombre, un homme robuste et barbu lui présente à droite et à gauche deux miroirs; œuvre comparable aux beaux portraits de Palma, mais plus riche, plus souple, la vie et la poésie mêmes, dans le jeu merveilleux de la lumière sur ces chairs dont un clair-obscur digne de Léonard fait ressortir délicieusement le doux éclat.



Phot. Alinari.
FIG. 551. — Alphonse de Ferrare et Laura Dianti, par Titien. (Musée du Louvre.)

Le duc de Ferrare s'impatientait toujours, ou plutôt il perdait patience. En 1521, Titien allait peindre à Conegliano; en 1522, il achevait pour l'église des SS. Nazzaro e Celso, à Brescia, un retable à compartiments (chose unique dans son œuvre), que lui avait commandé le légat du pape, Averoldo. La *Résurrection du Christ* en occupe le centre, avec, sur les volets, le donateur et ses saints patrons *Nazaire* et *Celse* ayant pour pendant les figures de *saint Roch* et de *saint Sébastien*; au sommet on voit l'*Annonciation*. C'est la peinture la plus hardiment moderne dans un cadre de primitif. En même temps que de Ferrare, Titien recevait du Conseil des Dix des sommations d'avoir à livrer les tableaux entrepris. Comment réussit-il à satisfaire ses créanciers? Toujours est-il que, le 30 janvier 1523, il se mettait en route, avec ses élèves, pour Ferrare, ne s'arrêtant que peu de jours à Mantoue chez les Gonzague.

Le tableau réclamé par le duc était un *Bacchus avec Ariane*. En réalité,

Titien lui en donna trois, qui nous ont été conservés, les trois chants du plus beau poème de félicité sensuelle et païenne que jamais la peinture ait produit. L'inspiration en avait été demandée à l'Arioste, ami du duc et du peintre (qui fit de lui les deux splendides portraits conservés à la National Gallery de Londres et à Cobham Hall); il la trouva dans des thèmes antiques, dans Catulle, dans Ovide, dans les descriptions du



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 552. — Bacchus et Ariane, par Titien.
(Londres, National Gallery.)

rhéteur Philostrate; mais que l'on sent peu la traduction, même d'une poésie antique aussi libre et ardente, dans ces créations de la fantaisie la plus colorée, la plus fougueuse, la plus enivrée de joie sensuelle!

Le *Bacchus* est à la National Gallery (fig. 552). « Ailleurs volait le florissant Bacchus avec le chœur des satyres et les silènes de Nysa, te cherchant, Ariane, et enflammé de ton amour! tous emportés d'une âme enivrée, et criant Evohé, et secouant leurs têtes, Evohé! Les uns agitaient leurs thyrses aux hampes enguirlandées, d'autres brandissaient les membres d'un taureau dépecé, d'autres se ceignaient de serpents entortillés, d'autres célébraient sur des cymbales creuses les obscures

orgies que souhaitent en vain de connaître les profanes, d'autres, les mains dressées, frappaient des tambours, ou arrachaient à l'airain poli des tintements aigus, et les cornes soufflaient de rauques mugissements, et la flûte barbare sifflait sur un rythme farouche. » Telle est la poésie de Catulle, et telle la peinture de Titien.

L'*Offrande à Vénus*, du Musée de Madrid, est prise de Philostrate. C'est sur une pelouse fleurie, au pied d'arbres magnifiques, des jeux



Phot. Anderson.

FIG. 555. — Bacchanale, par Titien.
(Madrid, Musée du Prado.)

infinis de petits Amours, qui dansent, et cueillent des fruits, et boivent, et luttent, et chassent un lièvre, et s'empressent vers la grotte de la déesse; merveille de candeur enfantine et de grâce, amoncellement radieux de petits corps aux membres alertes et toujours mouvants. Tous les grands peintres de l'enfance ont étudié, copié ce chef-d'œuvre; lorsque, en 1638, le cardinal Ludovisi donna la *Bacchanale* et l'*Offrande à Vénus* au roi d'Espagne, et que Dominiquin alla voir pour la dernière fois le chef-d'œuvre dans le palais du vice-roi de Naples, il ne put retenir ses larmes.

La *Bacchanale*, qui accompagne au Musée du Prado l'*Offrande à*

Vénus, n'est pas moins ardente (fig. 555); le triomphe du vin, dont un des buveurs, au centre du tableau, lève comme religieusement une fiole qui marque nettement sa tache rouge sur l'ample masse d'un nuage, est célébré par des chants, par des danses, par un sommeil de béatitude. « Chi boit et ne reboit ne sçait que boire soit », pouvons-nous lire sur les feuilles ouvertes d'un cahier de musique, auprès de deux belles filles étendues à terre. Un couple joyeux, l'homme en veste cramoisie, la femme en chemisette flottante, danse avec une joie qu'imiteront Rubens et Watteau. Et ces silènes et ces faunes qui boivent sans se lasser évoquent peut-être par avance les visions d'un Jordaens, mais avec quel style classique et quel rythme purement italien! La note dominante de ce rythme est donnée, sur la droite du tableau, par la blancheur nacrée et rosée du corps d'Ariane endormie, l'Ariane antique, dépouillée par Titien de ses voiles sérieux, et pareille à l'Antiope de Corrège.

Œuvres de la maturité (1526-1542). — Après des travaux pour le vieux doge Andrea Gritti, pour le marquis de Mantoue, d'autres encore pour le duc de Ferrare (la fresque de *Saint Christophe* au palais ducal, le décor de la petite chapelle des doges, la *Madone de saint Nicolas*, peinte pour les Frari, et maintenant à la Pinacothèque du Vatican, des portraits et sans doute plusieurs de ces figures nues qu'on lui demandait de toutes parts avec une grande insistance), Titien entreprit un tableau religieux qui différait autant de ses peintures précédentes que ces peintures elles-mêmes différaient de celles du vieux Bellini. La *Vierge des Pesaro*, ex-voto triomphal commandé par l'évêque soldat Jacques Pesaro pour l'église des Frari, où il devait faire pendant à l'*Assomption*, inaugure une phase nouvelle dans l'histoire de la peinture vénitienne (fig. 554). Titien a placé le trône de sa Vierge sous le portique d'une église dont les hautes colonnes rondes plongent au cintre supérieur du tableau; sur les marches, au pied du trône, il a groupé harmonieusement les saints et les donateurs, tandis que, tout en haut, sur un nuage, deux petits anges semblent jouer avec une croix. Il y a dans cette grande toile une disposition plafonnante et des raccourcis que le maître n'avait pas tentés, neuf ans plus tôt, dans son *Assomption*. La Vierge, vêtue de rose et de bleu, a sur la tête un long voile blanc, que soulève joliment l'Enfant Jésus, et saint Pierre, qui lit à ses pieds, se retourne pour regarder l'évêque Pesaro agenouillé devant le trône, les mains jointes. Près de l'évêque, un guerrier agite un vaste étendard aux armes des Borgia, et amène à la Reine du ciel deux prisonniers, un Turc enturbané et un nègre. A droite, saint François et saint Antoine s'adressent à la Vierge et lui présentent les autres membres de la famille Pesaro, agenouillés selon le type habituel des tableaux votifs. Les portraits sont d'une dignité et d'un calme surprenants, et la figure si jeune et



Phot. Alinari.

Fig. 554. — La Vierge des Pesaro, par Titien (Santa Maria dei Frari, Venise).

naïve de l'enfant qui regarde curieusement autour de lui, met une note charmante de fraîcheur dans un ensemble aussi grave. Ces colonnes autour desquelles se jouent l'air et les nuages, cet étendard muni d'un laurier victorieux, la gradation splendide des tons qui montent et s'illuminent de la base solide jusqu'au faîte aérien de la composition, ce sens nouveau de l'architecture monumentale, c'est tout l'art de décor somptueux qui va bientôt, avec Véronèse, exprimer définitivement à nos yeux la magie, le génie de Venise.

La *Mise au tombeau*, du Musée du Louvre, l'œuvre la plus religieuse



Phot. Alinari.

Fig. 335. — La Mise au tombeau, par Titien.
(Musée du Louvre.)

et la plus dramatique de Titien, montre tout l'achèvement de l'art de Giorgione et de Palma (fig. 335). Ce groupe douloureux et pieusement empressé à porter le corps héroïque du Christ, accablé et comme assoupi et qui s'abandonne dans son blanc linceul, les figures tragiques de saint Jean, de la Madeleine, de la Vierge, les roses, pourpres, verts et jaunes des vêtements aux tons assourdis, à demi éteints dans les lueurs du crépuscule, cette ombre où l'on distingue d'abord la tache blanche du linceul, tout ce profond mystère de deuil est de la même main, du même temps que les *Bacchanales*; exemple unique d'une facilité pour qui les belles formes et les belles couleurs étaient le tout de la peinture; mais elles ont rencontré une fois tout au moins l'éloquence profonde de l'âme.

Après le sac de Rome, en 1527, Venise était devenue le refuge des lettrés et des artistes. L'intrigant, l'impudent Arétin, qui avait connu à

Rome et poursuivi de sa protection intéressée Raphaël : Michel-Ange, Sebastiano del Piombo et vingt autres peintres ou sculpteurs, trouva à Venise des amis et des instruments plus dociles en Titien et en Sansovino; sa séduction d'esprit et d'éloquence, ses manières serviables et son allure de grand seigneur, avec son orgueil insensé et jusqu'à l'ignominie de sa crapule, lui conquirent les deux maîtres, avec qui bientôt il organisait un pacte d'amitié indissoluble, le *Triumvirat*, gage pour bien des années d'une royauté artistique et littéraire. Correspondant et presque ambassa-



Fig. 536. — La Vierge au lapin, par Titien.
(Musée du Louvre.)

deur de Titien, lui procurant des commandes princières et fixant le chiffre de ses bénéfices, il se ménageait sa propre part dans la gloire du grand artiste. Tout ce caractère de l'homme transparaît clairement dans les portraits que fit de lui Titien. Il en expédiait un, dès 1527, au marquis Frédéric Gonzague; mais celui que conserve le palais Pitti est d'époque plus tardive.

En 1530, Titien achevait le *Saint Pierre martyr*, dont il avait reçu la commande pour l'église des Saints-Jean-et-Paul, à la suite d'un concours où avaient été conviés les principaux peintres de Venise; il y fut vainqueur, entre autres, de Palma et de Pordenone, qui ne le lui pardonna jamais. On sait que ce fameux tableau, où un drame poignant s'encadrait du paysage le plus grandiose, a péri en 1867, dans l'incendie d'une chapelle

qui l'abritait provisoirement. Le portrait de *Frédéric Gonzague*, qu'il expédiait la même année au marquis, a péri, lui aussi, dans le sac de Mantoue, en 1627. Il lui promettait encore des *Femmes au bain* et une *Notre-Dame avec sainte Catherine*; le premier de ces tableaux ne nous est pas connu; du second il existe deux exemplaires assez différents, à la National Gallery et au Louvre, ce dernier provenant de Mantoue; il est plus familièrement appelé la *Vierge au lapin* (fig. 336). Un *Saint Jérôme* (au Louvre), une *Sainte Madeleine* (au palais Pitti) prirent aussi, en 1531, le chemin de Mantoue. Un autre tableau de 1531, *le Doge Andrea Gritti présenté par saint Marc à la*



Phot. Alinari

FIG. 337. — La Vénus d'Urbin, par Titien.
(Musée des Offices, Florence.)

Vierge, a péri dans l'incendie de 1577. Toutes ces destructions n'empêchent point le nombre des tableaux de Titien d'être prodigieux encore; et un deuil cruel, la mort de sa femme très aimée, ne diminua en rien l'activité du maître.

De 1533 datent les portraits en buste et en pied de *Charles-Quint* (Musée de Madrid) qui valurent à Titien des honneurs exceptionnels; ils lui valurent aussi d'autres commandes, celles des portraits du *Marquis del Vasto* avec sa femme et son fils, dans un arrangement allégorique assez bizarre (au Louvre), et du Cardinal *Hippolyte de Médicis* (au palais Pitti); puis il fit ces chefs-d'œuvre, l'*Isabelle d'Este* du Musée du Belvédère, et le *François Ier* du Louvre.

La période qui suit est, sans que l'on puisse bien préciser les années,

celle des portraits du *duc* et de la *duchesse d'Urbin* (Musée des Offices), d'une gamme colorée infiniment délicate, combinée avec le réalisme aigu et presque triste du dessin, et de quelques-unes de ces admirables études de femmes, où Titien continue, avec sa maîtrise incomparable, la tradition de Giorgione et de Palma. La *Vénus* du Musée des Offices fut peinte pour le duc d'Urbin. C'est le thème de la *Vénus* de Dresde repris avec une note plus voluptueuse (fig. 557). L'aimable créature que Giorgione avait étendue sur un lit de gazon et de fleurs, baignée par l'atmosphère et la lumière limpides d'un large paysage (v. plus haut, fig. 510), n'est plus qu'une courtisane souriante, couchée sur un lit, sous un dais de rideaux verts. Les ondes de ses beaux cheveux d'or se répandent sur ses épaules, et sa chair blonde sur les draps blancs a une vie tout à la fois d'un réalisme et d'une poésie extraordinaires. Au fond de la salle dallée de marbre où s'ouvre une fenêtre, des servantes prennent dans un coffre les vêtements de leur maîtresse, et le petit chien pelotonné à ses pieds sur le lit est une merveille de peinture. La *Flore* du Musée des Offices et la *Belle* du Palais Pitti rappellent les traits de la *Vénus*, la *Belle* surtout; et l'on a récemment imaginé que cette *Vénus* et cette *Belle*, dont il y a plusieurs exemplaires, en des costumes somptueux ou simples, ne seraient autres que la duchesse d'Urbin, dix ans plus tôt, dans l'éclat de sa jeunesse. Quant à la *Flore* (fig. 558), sa ressemblance avec la *Laura Dianti* du Louvre est aussi très frappante; mais que savons-nous des modèles de Titien, sinon que, un peu plus tard, sa fille Lavinia posa infatigablement pour les compositions les plus diverses?



Phot. Alinari

Fig. 558. — La Flore, par Titien.
(Musée des Offices, Florence.)

Imaginons Titien, vers 1527, dans sa confortable maison de Biri Grande, dont les fenêtres s'ouvrent sur la mer et sur les Alpes lointaines. L'atelier gigantesque est rempli de ses toiles en exécution; c'est là, dans la fraîcheur exquise de son jardin, qu'il reçoit ses amis de Venise et les innombrables hôtes qui lui viennent de l'Italie et de l'étranger. Il vient de terminer, après une mise en demeure particulièrement véhémente du Conseil des Dix (qui le révoquait de sa charge de courtier du Fondaco de'

Tedeschi, et le condamnait à restituer vingt années d'émoluments), cette *Bataille de Spolète* du Palais Ducal, depuis si longtemps attendue, et transformée enfin en *Bataille de Cadore*. Il s'y est inspiré de la composition de Raphaël pour la *Bataille de Constantin*; mais il y a introduit un rythme fougueux, une chaleur de coloris que seul Rubens pourra imiter. Il s'est délassé de ce grand travail en peignant encore des portraits, dont le meilleur est celui de l'amiral *Giovanni Moro* (au Musée de Berlin). Celui du général *d'Avalos* haranguant ses troupes, s'il avait gardé sa beauté primitive trop altérée par les repeints, serait digne de Velasquez (au Musée de Madrid). Une de ses œuvres les plus charmantes est une image de



Phot Alinari.

Fig. 339. — La Présentation au Temple, par Titien.
(Académie de Venise.)

fillette en robe blanche, *Roberta Strozzi*, qui caresse un petit chien (au Musée de Berlin).

Ces deux derniers portraits sont de 1541 et de 1542; la *Présentation au Temple*, qui a retrouvé, à l'Académie de Venise, dans l'ancienne salle de la Scuola della Carità, son emplacement primitif, était achevée dès 1540 (fig. 339). Cette grande peinture, encore très conforme par la donnée générale aux traditions de l'ancienne école (un des dessins de Jacopo Bellini en indique assez exactement la composition, et Carpaccio l'avait traitée dans les mêmes termes) est pourtant bien l'œuvre personnelle de Titien par la compréhension de la foule et par la puissance de l'architecture; mais on sent avec surprise que ce génie si libre s'est astreint une dernière fois à enfermer son imagination dans le cadre austère dont les maîtres de sa jeunesse avaient tracé les lignes.

Les voyages a Rome et a Augsbourg. La vieillesse de Titien. — Des années qui suivent il reste un bon nombre de peintures religieuses, parmi

lesquelles la charmante *Assomption* de la cathédrale de Vérone, et le grand *Ecce Homo* du Musée de Vienne, plus agité et bariolé de couleurs que vraiment dramatique. Les peintures transportées de San Spirito à la Salute marquent un effort nouveau, et qui n'est pas entièrement heureux, pour rivaliser avec Michel-Ange. Titien songeait à Rome, où l'appelaient le pape Paul III et les Farnèse. Il avait rencontré le pape à Ferrare et avait fait de lui et de ses fils des portraits qu'il continua ou recommença dès son arrivée à Rome en 1546; la toile inachevée du Musée de Naples est peut-être celle où le caractère inquiétant des figures est rendu avec l'observation la plus fidèle (fig. 340).



Phot. Alinari.

FIG. 340. — Le pape Paul III, avec Alessandro et Ottaviano Farnèse, par Titien. (Musée de Naples.)

A Rome aussi bien qu'à Venise, et plus encore, c'était le peintre voluptueux et païen que l'on voulait fêter, et la *Danaé* qu'il peignit pour Ottaviano Farnèse (dans le temps même où le concile de Trente entreprenait de régénérer l'art avec les mœurs) dépassa, dans son impudeur hardie, toutes les études de nu qu'il avait faites auparavant (Musée de Naples). Le succès en fut considérable, et Michel-Ange lui-même (qui avait peint une *Léda* plus inconsciemment audacieuse encore) mit à peine quelques restrictions à son enthousiasme. Ottaviano obtint encore une *Madeleine*, et une *Vénus* un peu mûre, aux pieds de laquelle un cavalier joue du clavecin (Musée du Prado; une autre *Vénus* analogue, avec un Amour, est au Musée des Offices).

De Rome, au bout de sept ou huit mois, Titien revint à Venise, en s'arrêtant à Florence, qu'il ne connaissait point, et à Plaisance, où il fit le portrait de *Pier Luigi Farnèse* (Musée de Naples). Après avoir peint le nouveau doge *Francesco Donato*, et donné un portrait de *Jean des Bandes Noires* à l'Arétin (dont il avait terminé, l'année précédente, le beau portrait du palais Pitti), il fit, d'après sa fille Lavinia, la charmante figure de la *Jeune fille à l'éventail* (Musée de Dresde). En 1547, le cardinal Farnèse se faisait remettre une *Vénus avec Adonis*, et l'artiste envoyait au duc de Mantoue la belle toile des *Pèlerins d'Emmaüs* qui est maintenant au Louvre (fig. 341).

En janvier 1548, il part pour Augsbourg, où il doit rejoindre Charles-Quint. Il fit de l'empereur deux effigies admirables, l'une solennelle, où il est représenté à cheval, sous un ciel orageux d'où s'échappe un rayon de lumière qui éclaire vivement la figure (Musée de Madrid); l'autre intime, et plus surprenante peut-être par l'expression, qui rappelle Moroni ou Holbein (Pinacothèque de Munich). Un grand nombre d'autres portraits suivirent, parmi lesquels ceux du chancelier *Nicolas Granvelle*, de sa femme et de son fils. Granvelle (dont le portrait est resté à Besançon) lui achetait



Fig. 541. — Les Pèlerins d'Emmaüs, par Titien.
(Musée du Louvre.)

aussi diverses toiles mythologiques, qu'il avait vraisemblablement apportées dans ses bagages. A la fin de l'année, Titien était de retour à Venise.

Il y vécut encore près de trente ans; il en avait soixante-dix, et sa fécondité demeurait inépuisable. Mais une bonne part de ses œuvres appartiendra désormais à la maison d'Autriche, Charles-Quint et son fils Philippe lui témoignant une faveur qui ne se lasse pas plus que son travail. En 1552, il expédie en Espagne une *Sainte Marguerite* (Musée de Madrid) et un *Paysage*, dont la destinée est inconnue. Le seul paysage, d'ailleurs admirable, que l'on connaisse de Titien, est l'*Orage*, du Palais de Buckingham. Les portraits de *Beccadelli*, le légat de Jules III, et de *Vargas*, l'ambassadeur de Charles-Quint, sont de 1553; en 1554, il envoie encore en Espagne une *Danaë* qui a pour compagne une vieille ignominieuse (Musée de Madrid; il y a des répétitions à Vienne et à Saint-Pétersbourg), une *Vénus avec Adonis* (même Musée); il annonçait également une



FIG. 342. — JUPITER ET ANTIOPE, PAR TITIEN
(Musée du Louvre.)

Andromède et une *Médée*; en même temps, Marie de Hongrie recevait un *Noli me tangere*, et Charles-Quint une *Vierge de douleur* et une *Trinité* vers qui montent les Prophètes, les Patriarches et les Saints, tandis que des anges lui présentent toute la famille impériale agenouillée sur les nues. Mais l'énumération des peintures du vieux maître risquerait de devenir interminable autant que monotone; il recommence, sans se lasser, et les sujets religieux, et les mythologies, et les portraits : la *Foi*, du Palais Ducal, est de 1555, le *Saint Jean Baptiste* dans le désert, de l'Académie, est de 1556, l'année où mourut l'Arétin, l'année encore où Titien, chargé par le Sénat de décerner le prix au plus habile parmi les décorateurs de la Bibliothèque de Saint-Marc, proclama lauréat Paul Véronèse.

De 1558 à 1562; il fait partir pour l'Espagne ce qu'il appelle des *Poésies*, une *Diane et Actéon*, une *Diane et Calisto*, une *Europe au taureau*, une *Vénus au miroir*; il peint son propre portrait, si puissant et si fier (Musée de Berlin); et son génie éclate dans le *Saint Laurent* des Jésuites à Venise, dans le *Christ couronné d'épines* du Louvre. Il a quatre-vingt-dix ans quand il peint d'une main toujours ferme bien qu'un peu alourdie l'*Antiope* du Louvre, dont la blancheur luit si doucement dans un grand paysage sombre (fig. 542); peut-être est-il plus âgé encore lorsqu'il achève, d'une main tremblante cette fois, l'admirable *Couronnement d'épines* de Munich, si tragiquement éclairé par des lampes, qui fait songer à Tintoret et au Greco. Encore quelques peintures, encore de grands projets, mais la mort vient brusquement le saisir debout et au travail : la peste qui ravagea Venise en 1576 frappa cette grande victime; Titien fut enseveli le 28 août, aux Frari, au milieu du deuil universel.

BIBLIOGRAPHIE

Voir tome III, p. 759. Ouvrages cités de CROWE et CAVALCASELLE, RIO, BURCKHARDT, KRAUS, MÜNTZ, LAFENESTRE et RICHTENBERGER (*La Peinture en Europe : Le Louvre, Florence, Rome, Venise*). — L. PASTOR, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, t. III et IV, Fribourg-en-B., 1899 et 1905. — MORELLI, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, 3 vol., Leipzig, 1893.

Léonard de Vinci et l'école milanaise. — LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, Milan, 1584; *Trattato dell' arte della pittura*, Milan, 1590. — B. BERENSON, *The North Italian Painters of the Renaissance*, Londres, 1907; *The Drawings of the florentine Painters*, 2 vol., Londres, 1900. — G. CLAUSSE, *Les Sforza et les arts en Milanais*, Paris, 1909. — C. AMORETTI, *Memorie storiche sulla vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci*, Milan, 1804. — MÜLLER-WALDE, *Leonardo da Vinci. Lebenskizze und Forschungen*, Munich, 1889-90; Beiträge zur Kenntniss des Leonardo da Vinci. *Jahrbuch der Kön. P. Kunst.*, 1897-99. — G. UZIELLI, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*. Florence, 1872; Roma, 1884; Turin, 1896. — SCOGNAMIGLIO, *Ricerche e documenti sulla giovinezza di Leonardo*, Naples, 1900. — G. LUDWIG, *Leonardo da Vinci. Das Buch von der Malerei*, Vienne, 1882. — J. P. RICHTER, *Leonardo da Vinci*, Londres, 1880; *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 vol., Londres, 1883. — H. DE GEYMÜLLER, Les derniers travaux sur Léonard de Vinci. *Gazette des Beaux-Arts*, mai, août et octobre 1886. — G. SÉAILLES, *Léonard*

de Vinci, l'artiste et le savant, Paris, 1892. — Rosenberg, *Leonardo da Vinci*, Leipzig, 1898. — E. Müntz, *Léonard de Vinci, l'artiste, le penseur, le savant*, Paris, 1899. — G. Gronau, *Leonardo da Vinci*, Londres, 1902. — H. Horne, *The Life of Leonardo da Vinci*, Londres, 1903. — E. Mac Curdy, *Leonardo da Vinci*, Londres, 1904. — M. Herzfeld, *Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet*, Leipzig, 1904. — W. von Seidlitz, *Leonardo da Vinci*, 2 vol., Berlin, 1909. — E. Solmi, *Leonardo da Vinci, Frammenti letterari e filosofici*, Florence, 1899. — Péladan, *Léonard de Vinci, Traité de la peinture, traduit et commenté*, Paris, 1910. — Ch. Ravaisson-Mollien, *Les manuscrits de Léonard de Vinci*, 6 vol., Paris, 1881-1891. — *Il codice Atlantico di Leonardo da Vinci*, publ. dalla R. Accademia dei Lincei, Milan, 1894-1904. — *Feuillets inédits de Léonard de Vinci conservés à Windsor*, publiés par Ed. Rouveyre, 21 vol., Paris, à partir de 1901. — *Raccolta vinciana, presso l'Archivio storico del comune di Milano*, Milan, à partir de 1905. — H. F. Cook, Trésors de l'art italien en Angleterre. Le carton de Léonard de Vinci à la Royal Academy. *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1897. — O. Hoerth, *Das Abendmahl des Leonardo da Vinci. Ein Beitrag zur Frage seiner künstlerischen Rekonstruktion*, Leipzig, 1907. — L. Beltrami, *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milan, 1901. — H. F. Cook, *Catalogue of Works of the Milanese school exhibited at the Burlington Fine Arts Club*, Londres, 1898. — F. Malaguzzi Valeri, *Pittori lombardi del Quattrocento*, Milan, 1902. — G. Frizzoni, Vincenzo Foppa pittore. *L'Arte*, 1909, p. 249-260. — C. Jocelyn Foulkes and Mgr Rod. Maiocchi, *Vincenzo Foppa of Brescia, founder of the Lombard school*, Londres, 1909. — L. Beltrami, Ambrogio Fossano detto il Bergognone. *Inventario dell' Arte lombarda*, s. I, 1895. — G. Zappa, Note sul Bergognone, *L'Arte*, 1909, p. 51-62 et 108-118. — Th. Bensa, *La peinture en Basse-Provence, à Nice et en Ligurie, depuis le commencement du* XIVe *siècle jusqu'au milieu du* XVIe, Nice, 1909. — C. Ricci, *Gli affreschi di Bramante*, Milan, 1902. — M. Reymond, Cesare da Sesto. *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1892. — L. Beltrami, Bernardino Luini e la Pelucca. *Archiv. stor dell'arte*, 1895. — G. Williamson, *Bernardino Luini*, Londres, 1898. — Pierre-Gauthiez, *Luini*, Paris, 1906. — A. Jansen, *Leben und Werke des Malers Giovanni Antonio Bazzi von Vercelli genannt Sodoma*, Stuttgart, 1870. — G. Frizzoni, *L'Arte italiana del Rinascimento. Giovanni Antonio de' Bazzi detto il Sodoma*, Milan, 1891. — Comtesse L. Priuli Bon, *Sodoma*, Londres, 1900. — H. Cust, *Giovanni Antonio Bazzi, the Man and the Painter*, Londres, 1906. — L. Gielly, Le Sodoma. Trois jugements contestés sur sa vie et son œuvre. *Revue de l'art ancien et moderne*, juin 1910. — S. Butler, *Ex voto, An Account of the Sacro Monte or New Jerusalem at Varallo-Sesia*, Londres, 1890. — Ethel Halsey, *Gaudenzio Ferrari*, Londres, 1905. — Princesse M. Ouroussof, *Gaudenzio Ferrari à Varallo et Saronno*, Paris, 1904.

Signorelli et l'école ombrienne. — B. Berenson, *The central italian Painters*, Londres, 1897. — R. Vischer, *Luca Signorelli und die italienische Renaissance*, Leipzig, 1879. — Maud Cruttwell, *Luca Signorelli*, Londres, 1899. — F. X. Kraus, *Luca Signorelli's Illustrationen zu Dante's Divina Commedia*, Fribourg-en-B., 1892. — L. Luzi, *Il Duomo di Orvieto*, Florence, 1866. — D. G. Thomas, *L'Abbaye de Mont Olivet Majeur*, Florence, 1881. — P. de Nolhac, *Petites notes sur l'art italien*, Paris, 1887. — Mrs Graham, *Fiorenzo di Lorenzo*, Rome, 1904. — S. Weber, *Fiorenzo di Lorenzo, eine kunsthistoriche Studie*, Strasbourg, 1904. — Broussolle, *La jeunesse de Pérugin et les origines de l'école ombrienne*, Paris, 1901. — F. Knapp, *Perugino*, Bielefeld, 1907. — F. Ehrle et E. Stevenson, *Gli affreschi del Pinturicchio nell' appartamento Borgia*, Rome, 1897. — E. Steinmann, *Pinturicchio*, Bielefeld, 1898. — A. Schmarsow, *Raphael und Pinturicchio in Siena*, Berlin, 1905. — C. Ricci, *Pintoricchio*, Paris, 1903. — A. Goffin, *Pinturicchio*, Paris, 1906.

Raphaël. — A. Schmarsow, *Giovanni Santi*, Berlin, 1887. — A. Gruyer, *Les Vierges de Raphaël*, 3 vol., Paris, 1869; *Raphaël peintre de portraits*, 2 vol., Paris, 1881. — A. Springer, *Raffael und Michelangelo*, Leipzig, 1883. — Grimm, *Das Leben Raffaels*, 4e éd., Stuttgart, 1903. — Julia Cartwright, *Raphael*, Londres, 1895. — H. Knackfuss, *Raphael*, Bielefeld, 1896. — E. Müntz, *Raphaël*, Paris, 1881, et nouv. éd. 1900; — *Les historiens et les critiques de Raphaël*, Paris, 1883; — *Les tapisseries de Raphaël au Vatican et dans les principaux musées ou collections de l'Europe, étude historique et critique*, Paris, 1897. — Crowe e Cavalcaselle, *Raffaello, la sua vita e le sue opere*, 3 vol., Florence, 1884. — L. Gillet, *Raphaël*, Paris, 1907. — *Raphaël, l'œuvre du maître en 275 reproductions*, Paris, 1909. — A. Amersdorfer, *Kritische Studien über das venezianische Skizzenbuch*, Berlin, 1902. — B. Berenson, *The study and criticism of Italian art*, t. II, Londres, 1902. — G. Gronau, *Aus Raffaels florentinen Tagen*, Berlin, 1902. — W. Vöge, *Raffael und Donatello*, Strasbourg, 1904. — J. Klaczko, *Rome et la Renaissance, Jules II*, Paris, 1898. — E. Durand-Gréville, *Les portraits de la famille d'Urbin par Raphaël*, Angers, 1906; — Un portrait du musée Rath et la pseudo-Fornarina des Offices, L' « *Arte* » et l'œuvre de jeunesse de Raphaël. *Bulletin de l'art ancien et moderne*, 1907; — *Raphaël à l'Exposition de Pérouse*, Pérouse, 1907; *L'Exposition d'art ombrien à Londres*, Angers, 1910; — Les deux portraits d'Inghirami. *Les Arts*, janvier 1907. — H. Dollmayr, Raffaels Werkstätte. *Jahrbuch*, Vienne, 1895; — *Giulio Romano und das klassische Alterthum*, Vienne, 1902.

Sur **Michel-Ange** peintre, voir la Bibliographie du ch. II, p. 243.

Les derniers Florentins; peintres de Bologne, de Ferrare et de Parme. — B. Beren-

son, *The florentine Painters of the Renaissance*, Londres, 1898. — F. Knapp, *Piero di Cosimo*, Halle, 1899. — H. Haberfeld, *Piero di Cosimo*, Breslau, 1901. — Marchese, *Memorie dei più insigni pittori.... domenicani*, t. II, Bologne, 1879. — E. Frantz, *Fra Bartolommeo della Porta*, Ratisbonna, 1879. — G. Gruyer, *Fra Bartolommeo della Porta et Mariotto Albertinelli*, Paris, 1886. — F. Knapp, *Fra Bartolommeo della Porta und die Schule von S. Marco*, Halle, 1903. — F. Knapp, *Andrea del Sarto*, Bielefeld, 1907. — *Catalogue of works of the school of Ferrara-Bologna exhibited at the Burlington Club*, Londres, 1894. — G. Williamson, *Francia*, Londres, 1901. — C. Ricci, *Correggio*, Londres, 1897. — H. Thode, *Correggio*, Bielefeld, 1898. — S. Brinton, *Correggio*, London, 1900. — J. Strzygowski, *Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio*, Strasbourg, 1898.

Les Vénitiens. — Crowe and Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, 2 vol., Londres, 1871. — B. Berenson, *The North Italian Painters of the Renaissance*, Londres, 1907; — *The Venetian Painters of the Renaissance*, 3rd ed., Londres, 1909; — *The study and criticism of italian art*, 2nd ed., London, 1903. — P. Molmenti, *La peinture vénitienne*, Florence, 1904. — A. Fry, *Giovanni Bellini*, Londres, 1899. — G. Gronau, *Die Künstlerfamilie Bellini*, Bielefeld, 1909. — G. et L. Rosenthal, *Carpaccio*, Paris, 1906. — G. Ludwig et P. Molmenti, *Vittore Carpaccio, sa vie, son œuvre, son temps*, Paris, 1910. — H. Cook, *Giorgione*, Londres, 1900 (et *Repertorium f. K.*, 1908). — U. Monneret de Villard, *Giorgione*, Bergame, 1904. — M. von Boehm, *Giorgione und Palma Vecchio*, Bielefeld, 1908. — B. Berenson, *Lorenzo Lotto, an Essay in constructive art criticism*, Londres, 1895. — Crowe e Cavalcaselle, *Tiziano, la sua vita ed i suoi tempi*, 2 vol., Florence, 1877. — H. Knackfuss, *Tizian*, Bielefeld, 1896. — G. Gronau, *Tizian*, Londres, 1904. — M. Hamel, *Titien*, Paris, 1904. — G. Lafenestre, *La Vie et l'Œuvre de Titien*, 2e éd., Paris, 1909.

TABLE DES MATIÈRES

AVERTISSEMENT

par André Michel

LIVRE XI

LA RENAISSANCE EN ITALIE

CHAPITRE PREMIER

L'ARCHITECTURE ITALIENNE DU XVI[E] SIÈCLE

par Marcel Reymond

CHAPITRE II

LA SCULPTURE ITALIENNE JUSQU'A LA MORT DE MICHEL-ANGE

par André Michel et Jean de Foville

CHAPITRE III

LA PEINTURE ITALIENNE A LA FIN DU XVE SIÈCLE ET DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIE

par M. André Pératé

II

ÉLÈVES ET SUCCESSEURS DE LÉONARD DE VINCI
LES ÉCOLES DE PEINTURE DANS LE MILANAIS ET JUSQU'A
LA RIVIÈRE DE GÊNES

III

SIGNORELLI

IV

L'ÉCOLE OMBRIENNE

V

RAPHAEL

VI

LES PEINTURES DE MICHEL-ANGE

VII

LA FIN DES ÉCOLES FLORENTINE ET SIENNOISE

VIII

PEINTRES DE BOLOGNE. DE FERRARE ET DE PARME. CORRÈGE

IX

L'ÉCOLE VÉNITIENNE, DE L'AVÈNEMENT DES FRÈRES BELLINI JUSQU'A LA MORT DE TITIEN

TABLE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

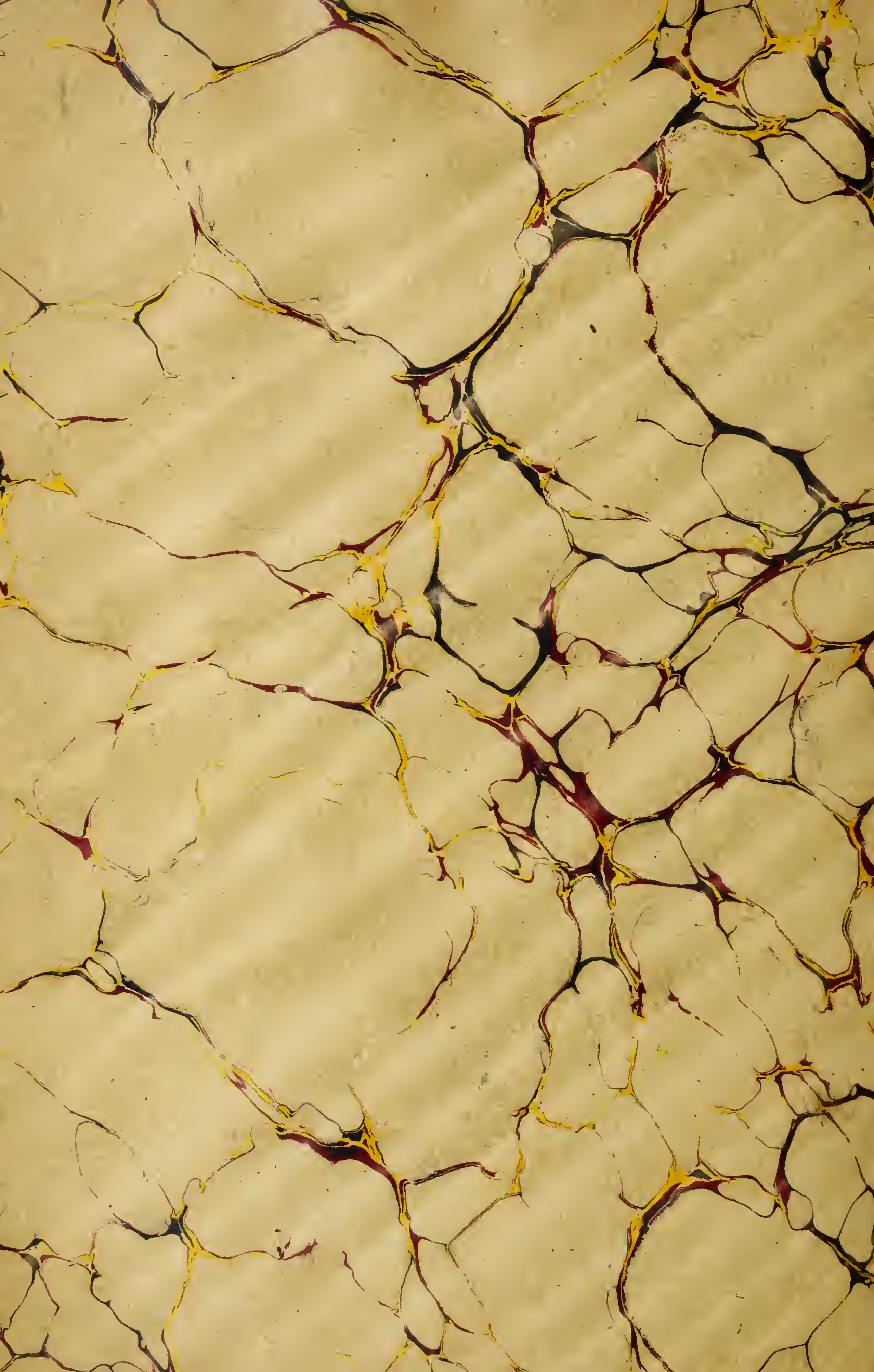
TABLE DES PLANCHES

HORS TEXTE

ERRATA

Page 179. Légende de la gravure. — Au lieu de *fig.* 155, lire : *fig.* 152 *bis*.
Page 267. Légende de la gravure. — A lieu de *Cesaer*, lire : *Cesare*.
Page 570. Légende de la gravure. — Au lieu de *Sibylle Delphique*, lire : *Sibylle Érythrée*.

63700. — Paris, imprimerie LAHURE, 9, rue de Fleurus.





BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 01054 0364
DATE DUE
MAR 1 3 1984
DEMCO 38-297

